الـروح المصـرى

فى أدب
بتاح حتب
ومحمود سامى البارودى



تقديم
الأستاذ
ضياء عبد الهادى

المؤلف
فايز على

الروح المصرى

فى أدب

بتاح حتب

ومحمود سامى البارودى

رؤية نقدية وتطبيق

المؤلف / فايز على

(ط ١ – ٢٠٠١)

رقم الإيداع : ١٣٩١٧ / ٢٠٠١

الطبعة الثانية ، القاهرة ٢٠٠٣

فهرس الكتاب

من أقوال الحكيمين

إذا حجب الفقر امرأ ذا نباهة
فلابد يوماً أن يشيد به الفضل

· إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضيع فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة ، واحترمه حسب ما وصل إليه لأن الثمرة لا تأتي عفواً .

ولا تحتقر ذا فاقة فلربما
لقيت به شهماً يبر على المثرى
فرب فقير يملأ القلب حكمة
ورب غنى لا يريش ولا يبرى

· إن الحكمة أكثر خفاء من الحجر الكريم ، ولكن المرء يمكنه أن يعثر عليها لدى الإماء اللائي يدرن الرحى .

إن الجمال لفى الفؤاد وإنما
خفى الصواب لأنه لا يظهر

تقديم بقلم العلامة الناقد

الأستاذ / ضياء عبد الهادي

اهتم النقد الأدبي بالنص من ناحية اللفظ والمعنى والنسق والأسلوب والموضوع، واستحدثت نظريات منها البنيوية التي تفرض موت المؤلف، ويبقى النص الذي أقيم عليه نظرية التفكيك، ويتم تقييم المبدع وقدرته وموهبته وتمكنه من خلال النص المبدع (المنتَج)، هذا حتى جاء فايز على بنظريته فى النقد الأدبى وضرب مثلاً بالدراسة المقارنة والتحليل لنص الحكيم "بتاح حتب" وقصيدة شاعر السيف والقلم "محمود سامى البارودى"، للبحث عن الروح المصرى فى الأدب.

وبعد البحث عن المعنى اللفظى للروّح فهى نسيم الريح، والروحانية القابلة للمادية التى تفسر الكون والمعرفة والسلوك، كما وجدنا أن من الأجدى البحث عن المرادف وهو الهوية، ونبدأ بالمعنى اللفظى للهوى فإنه يعنى الحب، واستهوى فلانا أى أثّر فيه حتى جعله يتقبل رأيه دون أن يقيم لديه الدليل اليقينى على صحته، والهويّة هى البطاقة أو سجل البيانات التعريفية العامة التى تحوى الاسم والنسب وزمن ومكان النشأة والوظيفة والصفات المميزة.

وأما المعنى العنوى للروح فيعنى السلوك فى العادة وما يحكمه من تقاليد موروثة أو حالية لا تظهر إلاّ بالتعامل وتكوين العلاقات، والمعنى المعنوى للهوية هو البيان للجذور والأصول.

وعليه أود استكمال المعنى المستهدف للتعريف بنظرية الأستاذ/ فايز على فى النقد الأدبى وإضافة "الهوية المصرية" إلى الاسم ليكون "الروح المصرى والهوية المصرية فى الأدب"، لأن النظرية تخص بالنقد للكاتب وما يحمله من قيم وموروثات فى حين يكون الاسم "الهوية المصرية فى الأدب" للتركيز الواضح فى هذه النظرية النقدية الأدبية على اكتشاف واستشفاف الملامح المصرية المحددة والدالة على المصرية الأصيلة التى لدى الكاتب المبدع، والتى أسقطها فى النص الفنى، واستبيان خصائصها وعلاماتها وصفاتها المميزة، تلك الملامح التى يجب أن نتعرف عليها كنقاد ومتلقين للنص الأدبى لكى نضع أيدينا عليه ونصل إلى اللذة والمتعة التى يرجوها أى كاتب لمتلقى أعماله الأدبية.

بالهوية المصرية التى يمتلكها (أ. فايز على) فتح نوافذنا على نسيم رياح حضاراتنا المصرية الثلاث (المصرية والقبطية والإسلامية)، بما جعلنا نتعرف ونفهم وندرك ملامح روحنا المصرية بتقديم دراسته المقارنة بين الأدب المصرى القديم (تعاليم بتاح حتب) والأدب المصرى الحديث (قصيدة الرثاء السرنديبية لمحمود سامى البارودى) وأعطى مثلاً واضحاً لدى التقارب بين الأفكار والقيم الأخلاقية والاجتماعية ويظهر لنا أن الوجدان المصرى متوارث، كما تؤكد النظرية النقدية التى بين أيدينا أن المبدع المتأثر بموروثه من عادات وتقاليد لابد أن تشيع ملامح هويته فى إبداعاته بأى شكل وعلى أى صورة، وعلى الناقد أن يكون له الدراية والإدراك الكاملان بالتاريخ والقيم الحياتية المتوارثة للشعب المنتمى له المبدع، لكى يحدد مدى أصالة المبدع فى انتاجه الأدبى، وهذا الناقد المنتج نظرية النقد الجديدة يكون نقده فاتحة للمعرفة والتأمل فى ملامح الهويّة، وهذا يفيد كل المبدعين أكثر من المتلقين.

إن العرض المقدم لنا يفيد ويضيف معلومات فى غاية الأهمية : إن الكائن واحد مهما اختلفت أزمانه لأنه يحمل جذور جمالياته الاستطيقية وأصول موروثاته المذكورة عن طريق الدلالات المجازية ومعانى الاشتقاقات وأيضاً ما يحدده من الجرس وتموجاته.

ولقد اتفقت مع دعوة أ. فايز بإحياء الأدب المصرى القديم، وإعادة قراءته باسلوب مستفيد بكل ما وصل إليه البحث والدراسة، لكى تطلع عليه الأجيال، ولا يعنى هذا أن يعكف شعراء وأدباء اليوم على محاكاة القديم، بل يتمثلوه كما تمثله أصحاب الهوية المصرية، ويبدعوا ما يشاءون من الإبداعات.

كما أحذر النقاد للأدب المصرى من أن يستخدموا المعيار والمقياس الغربى الذى يشوه الأعمال المتعددة ويفسد النقد وظيفته.

وأخيراً أطالب أ. فايز على بالمزيد من التطبيقات لنظريته النقدية فى الأدب حتى يترسخ مفهومها، ويدركها النقاد، ويعيها المبدعون، ويستفيد منها المتلقون، وبالتوفيق قدماً إن شاء الله.

ضياء عبد الهادى

مؤسس جماعة صالون رؤى للنقد

مقدمة الطبعة الثانية

من الروح المصري

قمت بطباعة هذا الكتاب ذات مرة منذ نحو عامين كاملين، علـــى أمــل أن أعاوده بالتنقيح والمراجعة. وهأنذا أقدمه اليوم وقد أضفت إليـــــه فصـــلاً جديــداً بعنوان: "الرثاء فى شعر البارودى" ولا أزعم أن هذا كل ما كان ينبغى أن يضــاف، أو يعدّل، ولكن إنجاز بعض المراد أولى من عدمه. ولعل القارئ يتوقع أن نقـــوم بإظهار السمات المصرية فى مرثيات البارودى اتساقاً مع عنوان الدراسة. وهذا ما ظهر فعلاً فى تحليل قصيدة البارودى فى رثاء زوجته "عديلة يكن" التى ورد إليـــه نعيّها وهو فى سرنديب سنة ١٨٨٣م، ظهر فى المضمـــون والأســلوب، فرأينـــا شاعراً ملحمياً رومنسيّاً بمعنى الكلمة، ذا موهبة فريدة وقدرة متميزة على اسـتيجاء الأخيلة الأسطورية واصطناع الرموز المعبرّة حسب الموقف الذى هو بصدده.

ولا نريد الإطالة حيث ينبغى علينا أن نختصر، فنـــترك للقـــارئ فرصـــة مطالعة ما كتبناه عن تلك المرثية الخالدة، التى نعتبرها من عيون الشعر العربـــى، وعلامة مميزة من علاماته، سائلين الله أن يعيننا على إظهار ما انطوى عليه ذلـــك الشعر من محاسن، لدرء ما وُجّه إليه من مطاعن.

المـــؤلـــف

المقدمة

هذه الدراسة ليست إلا وجهة نظر نقدية تحاول تتبع الجذور والبحث الدقيق فى علاقتها بالفروع، وهى ليست كذلك نظرة قبلية ولا اقتناعاً مسبقاً نحاول إسقاطهما على الأعمال الأدبية التى نحن بصدد تناولها، وإن كان عنوان الدراسة يدل على استنادها إلى الدراسات التاريخية واللغوية فإننى أؤكد أننا لسنا بصدد دراسة فى تاريخ الأدب واللغة ولا التاريخ الإنسانى بوجه عام.

إن لب هذه الدراسة أن الأدب تجلى الروح، والبحث فى أصول الروح المصرى يقتضينا أن نتأمل الديانة المصرية القديمة وتاريخ مصر السياسى والاجتماعى وطبيعة مصر الجغرافية، وذلك لاكتشاف العناصر التى صاغت ذلك الروح المصرى الذى لازلنا نعتقد أنه جوهر الحضارة المصرية، والروح كالكائن الحى، بل إنه مصدر الحياة لا للإنسان المفرد بل للأمة كلها – ليس فى عصر محدد ولا عهد بعينه ولكن عبر عصور الزمان وجزئيات المكان، إذ أن الروح بطبيعته الحرة يتجاوز مقولتى الزمان والمكان.

وطبقاً لمفهوم التجلى فإن هذا الروح لا ينفك يظهر فى أدب المصريين قديمه وحديثه. كما أنه يظهر فى فنونهم التشكيلية والإيقاعية وعاداتهم وتقاليدهم وأمثالهم الشعبية أيضاً.

ظهرت آثار ذلك الروح وخصائصه إذن فى **أدب الحكيم بتاح حتب** – مؤلف التعاليم الشهيرة التى تعتبر حتى الآن أقدم كتاب معروف فى التاريخ، إذ يناهز عمرها نحو الخمسة آلاف سنة – كما ظهر الروح المصرى ذاته فى شعر رب السيف والقلم **محمود سامى البارودى** إبان القرن التاسع عشر. والظهور فى الحالين له دلالته وله إشاراته، وفى هذه الدراسة المقارنة لا نقف عند مجرد التشابه اللفظى الظاهر جلياً فى عبارات الأديبين، فالتشابه اللفظى وحده لا يكفى للدلالة على حيوية الروح المصرى عبر عشرات القرون، ولا ينهض دليلاً على صدق النظرية النقدية التى ننادى بها.

فالمسألة إذن أبعد من مجرد تشابه الألفاظ أو توارد الخواطر، فهذه أمور شائعة في تاريخ الأدب، والنقاد يهتمون بها بلاشك لدى مقارنتهم بين النصوص الأدبية، فنحن نبحث الأمور الجوهرية لا العرضية، ومن ثم اتجهنا إلى تحليل النصوص الأدبية المتاحة لنا – وهى **متن التعاليم القديمة وبعض قصائد للبارودى** – تحليلاً شاملاً مراعين خصوصية النثر الفنى فى التعاليم والنظم الشعرى فى قصائد **البارودى**، كما راعينا علاقات الإبداع الأدبى بالأخلاق والجمال – بل بالمجتمع والبيئة، واعتبرنا مذاهب النقد الأدبى على تنوعها وتعدد وجهات النظر التى تطرحها. فنحن نهدف إلى صياغة مذهب نقدى مشتق من حضارتنا يكون واضح المعالم، وفى الوقت ذاته لا نتغافل عن آراء النقاد القدامى والمحدثين – الغربين والشرقيين حتى لا نقع فى أوهام الكهف، ونتحرر قدر الإمكان من عيوب النظرة الجزئية مهما تكن دقتها.

وثمة أمور لابد من التنبيه إليها، فقد نؤاخذ بأننا نجرى مقارنة بين أدب قديم معرق فى القدم وعمل أدبى آخر ينتمى للعصر الحديث، فهذا عصر وذاك عصر، وهذه لغة وتلك لغة، وهذا عمل نثرى وذلك نظم من الشعر ...... إلى آخر تلك الانتقادات التى يمكن أن تعن للبعض.

والرد على هذه الأمور كلها يتلخص فى أن الروح الكلى مفهوم شامل يتسع لكل تلك المتناقضات .. إن سلمنا بأنها كذلك – فالروح موجود منذ الأزل وسيظل إلى الأبد، وليس معنى هذا أنه لا يحتمل التطورات والتغيرات – بل على العكس من هذا نجده جامعاً لأطراف التغير والتبدل، فهو ملىء بالإمكانات المختلفة زاخر بالتيارات المتعارضة.

وقد يعترض البعض قائلاً إذا كان الروح مفهوماً جامعاً على هذا النحو الذى يتسع للأمر ونقيضه فما الجدوى إذن وراء افتراض وجوده من الأساس؟ والإجابة عن ذلك أن ثمة عناصر جوهرية تميزه وتحدد ملامحه – لذلك تناولنا فى دراستنا هذه العناصر المكونة للروح الكلى، ومنها الدين والسياسة والجغرافيا كما أوضحنا.

ولنا أن نقول بوضوح إن **بتاح حتب والبارودى أديبان مصريان** جمعت بينهما تقاليد أدبية واجتماعية مشتركة وبيئة واحدة ثابتة فى المكان، مما كفل لهما أرضية

مشتركة للإبداع الحر هذا فى الثعاليم وهذا فى الشعر، ويبقى لكل منهما بعد هذا ما يميزه عن غيره من الأدباء.

وسنلاحظ فى تضاعيف هذه الدراسة كم هناك من العناصر المشتركة وأوجه الشبه بين **اللغتين المصرية والعربية** ، وبين الأدبين القديم والحديث! وإن دل هذا على شئ، فإنما يدل على أن ثمة روحاً مشتركاً يجمع طرفى المعادلة بوضوح وإن خفا علينا أو بات مستتراً، وما علينا كنقاد إلا أن نكشف عنه النقاب أو نزيح الستار، ولابد لنا للقيام بهذه المهمة من الإلمام بأطراف المعرفة حتى لا نقع فى هاوية الاستدلال الخاطئ أو التأويل المتعجل.

وتأسيساً على ما تقدم فقد قسمنا دراستنا هذه إلى أربعة أبواب، فتناولنا فى الباب **الأول سيرة الأديبين** فعرفنا ما استطعنا بظروف حياة كل منهما وشخصيته. ولبلوغ هذه الغاية اجتهدنا فى تفسير الظواهر التاريخية وإن عرضناها فى سياق قصصى حتى نقدم ترجمة حياة وافيه نابضة بالحياة – وهذه الترجمة الواعية هى التى تفيدنا فى استجلاء جوانب الشخصية واستكشاف خلجاتها لنفيد من ذلك فى دراستنا النقدية فنتلمس الروابط والعلاقات بين النفس الإنسانية وإبداعها الأدبى.

و **الباب الثانى موضوعه الأدب المصرى ومكانته**، وربما بدا المصطلح غير مألوف، ولكن **الحقيقة أن الأدب المصرى ذو أسبقية** زمانية ونوعية أيضاً، فتقاليده الشفاهية ترجع إلى الألف الرابع قبل الميلاد، والكتابية تناهز فى عمرها الخمسة آلاف سنة.لهذا أشرنا بإيجاز إلى سمات ذلك الأدب وعالميته. وإنه لمن المدهش أن يحفل بالأساطير والملاحم والدراما والقصص التى ما انفكت عبر تاريخ الأدب نماذج مشعة فياضة بالإشارات ، والحقيقة أننى كنت أدهش كلما طالعت هذه النماذج وأتساءل كيف يمكننى الإفادة من هذا المعين الدفاق فى صياغة نظرية فى النقد؟

كما يشتمل هذا الباب على **مقارنة بين اللغتين المصرية والعربية**،حتى نوضح الأسس المشتركة التى يمكن أن تقوم عليها دراسات المقارنة كتلك التى أجريناها فى دراستنا.**"الأدب المصرى منذ اختراع الهيروغليفية حتى عصر الأقمار الصناعية"**.

وبعد ذلك نطرح فى الباب الثالث مذهبنا فى النقد، ولا ندعى أننا أحطنا فيه بكل شاردة، ولَكِن حاولنا أن نضع له تعريفاً دقيقاً، فعرفنا الروح المصرى، وأوضحنا الأساس الجدلى فى الأسطورة المصرية، وعالجنا بالإضافة لهذا عناصر الروح المصرى.

ومن الطبيعى أن تفضى بنا أبواب الدراسة السابقة إلى المجال التطبيقى فى الباب الرابع، وفيه أربعة فصول رئيسية:

* فى الأول منها دراسة مقارنة لمقدمة التعاليم المصرية وقصيدة البارودى فى رثاء حسين المرصفى وعبد الله فكرى.

* وفى الثانى رؤية نقدية للقصيدة وتوضيح لعناصرها الدرامية.

* وفى الثالث أمثلة من شعر البارودى توضح أبعاد نظريتنا النقدية.

* وفى الفصل الرابع عودة إلى تعاليم بتاح حتب إذ قارنا بينها وبين فكر الفلاسفة والشعراء.

* وفى الفصل الختامى بلورنا علاقة الأسطورة المصرية بالإبداع الأدبى ومذاهب النقد الأدبى.

فما هذه الدراسة إذن إلا محاولة لإبداع نظرية أو رؤية نقدية ذات سمات مستمدة من حضارتنا وأدبنا دون تجاهل لما أحرزه النقد الأدبى – عبر عصور تطوره – من تقدم يجب الإفادة منه على أفضل نحو.

وفضلاً عن هذا قدمنا دراسة تطبيقية عن نصوص أدبية تنتمى لطرفى التاريخ : قديمه وحديثه كى نؤكد أن ثمة روحاً ذا استمرارية واتصال يمتد بين هذين الطرفين ويواصل امتداده ما اتصلت آنات الزمان.

ومن ثم كانت دعوتنا – التى لا نمل من تكرارها إلى ضرورة إحياء الأدب القديم بنشر نصوصه بلغة عربية سليمة وشرحها ودراستها حتى تطلع عليها الأجيال وتفيد منها على نحو ما أفاد شاعرنا محمود سامى من تراث الذين سبقوه ، ولا نعنى

إطلاقاً أن يعكف شعراء اليوم وأدباؤه على محاكاة القديم بل أن يتمثلوه كما تمثله **البارودي** ويبدعوا ما شاء لهم الإبداع.

وأخيراً أرجو أن تتيح لى الأيام معاودة هذه الدراسة لاستكمال ما نقص فيها، وتأليف ما تعارض من جزئياتها حتى تقترب من الكمال الذى ننشده.وإن كنا لا ندركه فى معظم الأحوال، والله أسأل أن يهدينا لهذا - إنه على كل شئ قدير وبالإجابة جدير.

المؤلف

الباب الأول: حكيمان مصريان

(١) رب السيف والقلم (١٨٣٩- ١٩٠٤م)

(١٢٥٥- ١٣٢٢هـ)

غادرت السفينة ميناء السويس وعلى متنها قادة الثورة فى آخر شهر ديسمبر من عام ١٨٨٢ م – آخذة طريقها إلى سرنديب حيث المنفى الذى قدر على الشاعر الفارس أن يعيش فيه إلى نهاية عمره بعيداً عن الوطن ! إنه إذن الفراق الأخير للأهل والأصحاب والمناصب والألقاب . فيا لله كم من ذكريات جميلة ستبقى وإن ذهبت أيامها!

جلس الفارس فى هدوء فى أحد الأركان وهو يبحث عن شيء ما بين أوراق كثيرة خطتها يداه. إنه يبدو فى حوالى الأربعين من عمره . وقد اشرب وجهه بنضارة لم تمحها الكارثة الطارئة التى ألمت به وبوطنه ، فما زالت عيناه تشعان بسيما الطموح والنبالة ، وهما – رغم الحزن الذى جللهما – تنبئان عن شجاعة رجل خاض الحروب وواجه الموت بحسامه ، فكيف به يتراجع أمام نوائب الدهر ؟

فلنطالع الآن بعض ما كتبه فى تلك اللحظات التى لا توصف : (إنى لما أقصت بى غوائل الزمن إلى مفارقة الأهل والوطن ، وحقت كلمة الوداع وأنصت كل مجيب وداع سارت بأشباحنا الفلك بتقدير من له الملك ..) .

غريبٌ تخطاهُ الأساةُ فمالَـــــهُ سوَى عبراتِ المقلتينِ طبيـــبُ
وما أسفِى أنى غريبٌ عن الحِمى ولكننى بين الأنامِ غريـبُ • [1]

<u>مولد الشاعر:</u> شهدت ذكرى الإسراء والمعراج من عام ١٢٥٥ هـ (١٨٣٩ م) ميلاد محمود سامى سليل المماليك الجراكسة الذين حكموا مصر فى القرون الوسطى . لقد قتل جداه فى مذبحة المماليك على يد محمد على باشا سنة ١٨١١، بينما أحرز أبوه حسن حسنى بك – وهو من أمراء المدفعية – بطولة فى معارك مصر بالأناضول ضد

(١) هذا النص والبيتان مقتبسان من نص كتبه الشاعر ونقله شارحا ديوانه – راجع : ديوان البارودى – شرح على الجارم ومحمد شفيق معروف – جـ١ ، ص ٤٣- ٥١.

تركيا . ولما كان أحد أجداده ويدعى مراد بن يوسف شاويش ملتزماً بناحية إيتاى البارود بمديرية البحيرة فقد لقب **بالبارودى** . وساعة ميلاده ربما لم يكن أحد ليتوقع أن الشعر العربى سيشهد نهضته العظمى على يديه ! ولعل الشعر كان ملجأه وسلواه عما واجهه من أحداث ، إذ سرعان ما توفى والده بعيداً عن مصر – فى دنقلة – وهو لم يزل فى السابعة من عمره!

✍ محمود سامى فى بيته (الشاعر يتحدث عن نفسه) :

نشأت فى ذلك البيت القائم فى باب الخلق ذى الحديقة الغناء والأفنية التى كانت تزين جدرانها قصائد خالى إبراهيم .كانت أمى فاطمة البارودية تحدثنى عنه كثيراً ، فأحببته ووددت لو أننى استطعت أن أقرأ قصائده واكتب مثلها . قالت لى أمى ذات يوم : عليك أن تتعلم اللغة العربية جيداً حتى تنظم قصائد مثل التى كتبها خالك . وكنت أتعجل الأيام حتى أكبر وأحقق هذا الهدف . هكذا تتلمذت على أيدى خيرة المعلمين الخصوصيين ، ولما بلغت مبلغ التعقل ازددت ميلاً إلى معلمى الشيخ حسين المر صفى الذى توثقت علاقتى به وأنا تلميذ فى المدرسة الحربية – وبعد تخرجى فيها . كما كنت شديد الولع بحياة الجندية ، وما كان أحب صورة والدى – رحمه الله – إلى وهو فى زيه العسكرى ! لقد انطبعت هذه الصورة فى مخيلتى فلا تكاد تبرحها حتى تعاودها صور القصائد التى نظمها خالى ، وما أطرف القصص التى كانت تحكيها لى أمى عن أجدادى الفرسان المغاوير !

يوم تخرجى عام ١٨٥٤ م ذهبت أنا الباشجاويش **محمود البارودى** إلى أمى كى أزف إليها هذا النبأ السار . يومها شعرت أننى قاب قوسين أو أدنى من تحقيق حلمها بأن أصبح فارسا مثل أجدادى .كان عباس حفيد محمد على والى مصر حينذاك ، ولأسباب لا أعلم الكثير عنها غطت الأفق غمام اليأس والركود ، فتعطلت النهضة الوليدة ولم نعد نسمع عن معارك يخوضها جيشنا مثل تلك التى خاضها آبائى وأجدادى. فقد نفى **الشيخ الطهطاوى** – المفكر المصلح – إلى السودان ، ولم يمكن على مبارك – الذى كان يكبرنى بنحو ستة عشر عاماً – من تنفيذ مشروعاته التعليمية العظيمة . وهل كان ثمة من سلوى أمامى سوى أن أطالع دواوين الشعر العربى بنهم ؟ وفى عهد **الخديوى سعيد بن محمد على** (١٨٥٤ –١٨٦٣ م) لم يلح فى الأفق ما يبعث على

الرضا والتفاؤل ، فعقدت العزم على الرحيل إلى ضفاف البسفور وإن ظلت روحى عالقة بضفاف النيل . ولا أكتمك سراً أن الطبيعة الخلابة هناك أسرت لبى ، فانطلقت أعب من ينابيع شعر الحماسة والفخر للفحول من الجاهليين ومن جاء بعدهم ، وعلق بمخيلتى الكثير من صورهم وتشبيهاتهم فى بكاء الأطلال ووصف النوق والرحلة ، وشد انتباهى حسن تصرفهم فى فنون القول – على تعدد أذواقهم ومشاربهم – ولم أملك أن امنع لسانى من رثاء أبى الذى ظللت دائماً افتقده . لقد افتقدت فيه الدرع الذى يقينى من أحداث الحياة ، والظل الذى أتفيأه لدى اشتداد الهجير ، والرفيق الذى يشاطرنى مشاعرى :

لا فارسَ اليومَ يحمى السرحَ بالــوادِى ... طاحَ الردَى بشهابِ الحربِ والنادِى
ماتَ الذى ترهبُ الأعداءُ صولتَـــــه ... ويتّقى بأسَهُ الضرغامةُ العــــادِى
مضَى ، وخلّفنى فى سِنٍّ سابعـــــــةٍ ... لا يرهبُ الخصمُ إبراقى وإرعــادى

كان عمرى نحو العشرين عاماً حينما لمعت فى خيالى فكرة رثاء والدى التى أضاءت صفحة قلبى لتجرى على لسانى هذه العبارة الجياشة ، فإذا بى أتضد لفظها وأؤلف بين معانيها .وكم كانت لهفتى شديدة لأن أعرف رأى **أستاذى المرصفى فيها !** أما أنا فلم أكن راضيا كل الرضا فكأن الألفاظ لم تسعفنى فى التعبير عن مكنون نفسى ! أم ترى أن فى مكنون النفس أموراً تصدمنا إذا عبرنا عنها بالكلمات ؟

وذات يوم فى عام ١٨٦٣ م استقبلت – ضمن الحاشية خديوى مصر الجديد إسماعيل باشا حينما جاء الآستانة زائراً الخليفة العثمانى ، فطالعت فى وجهه سيما المجد والطموح وقلت فى نفسى : لعل الأيام تبدأ مسيرة جديدة معه ! ولعله أنس فى ما لم آنسه فى نفسى ! واتفق أن عدت أدراجى معه إلى مصر وأنا أخطو نحو الرابعة والعشرين من عمرى.

✍ فى معية إسماعيل :

لقد استعادت مصر نهضتها من جديد فأقيمت المدارس ومؤسسات الثقافة والصحافة ، ونظمت شؤون الرى والزراعة ، فازدهرت مثلاً زراعة السكر وصناعته، كما افتتحت قناة السويس ، وطورت السكك الحديدية ، كما عاد زعماء الفكر ليقودوا

النهضة ... لقد ظللت اثنتى عشرة سنة فى معية إسماعيل ، ورقيت حتى أصبحت قائمقام فأمير الآى لأقود الفيلق الرابع من الحرس الخاص للخديو . وخلال ذلك العهد اقتربت كثيراً من حياة القصور ، فعهدت ما فى نفوس الناس من ميل إلى البغض والحقد على ما يظهرونه من ود ومجاملة ، وفى الحقيقة أننى رأيت وجهاً آخر للأحداث ربما لا تتاح رؤيته للكثير من الناس الذين عاصروا ذلك العهد ، فإسماعيل الذى قاد تلك النهضة العظيمة كنت أجده تواقاً إلى حياة الترف بصورة تنال منه ، ولا أنكر أننى عشت أرغد أيام عمرى آنذاك ، وأطلقت لهواى العنان ، ولكننى لم أكن لأركن لمثل هذه الحياة ، فأطلب كلما لاحت لى الفرصة أن أعود لميدان القتال . ومما أخذته على الخديو أيضاً أنه لم يكن يتورع عن الكيد لمعارضيه والزج بهم فى السجون بل اغتيالهم كما حدث لإسماعيل المفتش ... ودعنى أقل إننى كنت أستشعر فى نفسى بغضاً لذلك الخديو أجده لا يتناسب مع ما كان يبذله لى من مودة ! فلا أدرى هل كانت كراهيتى له ترجع إلى الذكريات الحزينة التى كان جده محمد على الكبير مسئولا عنها إذ غدر بأجدادى ودبر لاغتيالهم ؟ ربما كان ذلك صحيحاً . ولكن ثمة أسباب مباشرة كان الخديو نفسه مسئولا عنها ، وقد أشرت إليها فى قصيدتى التى مطلعها :

مَتَى أنتَ عنْ أحموقةِ الغيِّ نــــازعُ   وفى الشيبِ للنفسِ الأبيةِ وازعُ ؟ "

وفيه خاطبت نفسى لأردها عن غيها وقد بلغت التاسعة والعشرين من عمرى . كما قلت منتقداً إسماعيل :

يودُّ الفتى أنْ يجمعَ الأرضَ كلَّهـــــا   إليهِ ، ولما يدرِ ما اللهُ صانعُ ؟
فقد يستحيلُ المالُ حتفاً لربِّـــــــهِ   وتأتى على أعقابهنَّ المطامــعُ
ففيمَ اقتناءُ الدرعِ والسهمُ نافـــذٌ   وفيمَ ادخارُ المالِ والعمرُ ضائعُ ؟

ولا مفر من الاعتراف بأن صراحتى فى نقد الآخرين سببت لى المتاعب وجلبت على عتاب الأصدقاء ، فذات يوم لامنى أحدهم قائلاً :- لماذا لا تمدح الخديو يا محمود فتقطع الطريق على من ينافسك فى كسب رضاه ؟... - أنا لا أمدح - " فما أنا مداح ولا أنا شاعر - كما أننى لا أهجو أحداً ، وإنما يفيض وجدانى بالشعر متغنياً بمناقب آبائى ومناقبى أو هاتفاً بشىء من الحكمة . وأنكر فيلسوفاً شهيراً لعله أفلاطون كان يقسم النفس إلى ثلاث ملكات:العقل والغضب والشهوة . ولعل هذه القسمة تلائم

أغراض الشعر التى رميت إليها ، فالعقل يناظر الشعر الحكيم ، وأما شعر الفخر والحماسة فينبع من النفس الغضبية، فى حين يسمو شعر الوصف والغزل والنسيب بالشهوة الخسية.ولا أنكر أن بعض أشعارى هى أقرب إلى الغزل الصريح الذى ضرب فيه امرؤ قيس – الملك الضليل – بسهم وافر .

وشد ما كانت سعادتى حينما سافرت فى بعثه عسكرية إلى إنجلترا و فرنسا ، فقد اعتبرتها وأنا فى الرابعة والعشرين من عمرى – خطوة على طريق خوض الحروب الحقيقية.وهناك أدهشتنى جدية الناس و نظامهم و أدبهم الجم فتمنيت لو أتقنت اللغة الإنجليزية كما أتقنت التركية والفارسية!

وهناك قلت قصيدة أصف فيها الريف وأذكر الطرد والصيد والوليمة، لكن ما قلته فيها من الحكمة كان ذا دلالة عندى إذ قلت مفاخراً :

" همامةُ نفسٍ أصغرتْ كلَّ مـــــأربٍ فكلفت الأيامَ ما ليسَ يوهبُ
ومن تكنْ العلياءُ همةَ نفســـــــــهِ فكلُّ الذى يلقاهُ فيها محببُ "

وقد يرى البعض حين يقرأ هذه القصيدة البائية أننى كنت أعارض بها بائية الشريف الرضى ، ولكننى تميزت فيها وفى غيرها بالتعبير عن نفسى وآمالى .

وفى عام ١٨٦٦ أتيحت لى الفرصة لخوض حرب حقيقة – وكنت فى السابعة والعشرين من عمرى – إذ شبت الثورة فى أقريطش (جزيرة كريد) وكان الثوار يطالبون باستقلال الجزيرة عن تركيا ، وكنا فى مصر نؤيد دولة الخلافة ، فأصبحت رئيس ياور حربٍ فى الجيش المصرى المشارك فى تلك الحرب التى قلت فيها :

" قومٌ أبَى الشيطانُ إلا خُسرهـــــم فتسلَّلوا مِن طاعةِ السلطـــــانِ
ملأوا الفضاءَ فما يبينُ لناظـــــرٍ غيرُ التماعِ البيضِ والخُرصـــانِ
فالبدرُ أشهبٌ والسماءُ مريضـــــةٌ والبحرُ أشكلُ والرماحُ دوانِى .. "

لقد كنت آنذاك فى فورة الشباب ، وقد أسكرتنى نشوة القتال ، وشعرت أن الله حقق لى أملى فى أن أصبح فارساً شاعراً .... وحينما أتذكر هذه الأيام الآن ، وقد

أصبحت كهلاً خبيراً بالحياة – ينتابنى شعور آخر تماماً ، فأنا الآن أنظر إلى الأمر نظرة كلية من جميع نواحيه لا نظرة الفارس المتعطش للحرب .

وأما الحرب الثانية التى شاركت فيها فهى الحرب التركية الروسية ، ودارت رحاها فى البلقان عام ١٨٧٨ ، وبعدها رقيت إلى رتبه أمير اللواء ، و إبان تلك الحرب انتابنى الحنين الجارف لبلادى مصر فعبرت عنه فى قصيدتين :

" أراكَ الحِمَى شوقى إليكَ شديـــدُ وصحوِى ونومى فى هواكَ شريدُ "

و " هو البينُ حتى لا سلامٌ ولا ردُّ ولا نظرةٌ يقضى بها حقَّهُ الوَجــدُ "

ومطلع القصيدة الثانية يشبه مطلع قصيدة البحترى :

" سلامٌ عليكم لا وفاءٌ ولا عهـــدُ أما لكمُ مِن هجرِ أحبابِكم بُدٌّ ؟ "

ولا شك أن ذاكرتى وعت الكثير من شعر البحترى وأبى تمام وأبى فراس والمتنبى وغيرهم من الفحول ، ومن الطبيعى أن تتساب بعض تعبيرات الأقدمين على لسانى – ربما عن غير قصد منى ، فقد كان أساتذتى وعلى رأسهم الشيخ المرصفى – يطلبون منى أن أقرأ الكثير والكثير من جيد الأشعار ، ثم أنسى ما قرأت لأبدع أحسن منه . لكن الذى يتابع حنينى إلى الوطن فى هاتين القصديتين ، فإنه يلاحظ فضلاً عن هذا الحنين أسلوبى الخاص فى التعبير ،وظهور اشتقا قات ومرادفات تصنع بنية مميزة لكل قصيدة . كما أننى أعنى بتصوير الأشياء فى حركتها نابضة بالحياة .

✍ فى عهد توفيق (التجمد والثورة):

وشهد عام ١٨٧٩ انتقل العرش من إسماعيل إلى ابنه توفيق ، فقد تمكن الساسة الإنجليز والفرنسيون من عزل إسماعيل بحجة عدم وفائه بالديون التى اقترضتها مصر من الدولتين ، وفى ذلك الحين كنت قد بلغت الأربعين من عمرى وتركت فترة الشباب وحياة القصور خلف ظهرى فعينت مديرا للشرقية فمحافظاً للعاصمة .

فلما اعتلى توفيق العرش تفاعلنا به لصلاحه وتواضعه وانخراطه فى الحركة الإصلاحية التى تزعمها الشيخ جمال الدين الأفغانى . وفى قصيدتى التى هنأته فيها حضضته على العمل بالشورى و إقامة العدل :

سَنّ المشورةَ وهى أكرمُ خطـــةٍ يجرى عليها كلُّ راعٍ مرشـــدِ
هى عصمةُ الدينِ التى أوحَى بهـا ربُّ العبادِ إلى النبىِّ محمـــدِ
فمَن استعانَ بها تأيَّدَ ملكـُــهُ ومن استهانَ بأمرِها لم يرشُـــدِ

ولكن يبدو أن الصدع كان قد اتسع على الراتق ، فما لبث توفيق أن رضخ للتدخل الأجنبى ، فخاصم الحكم النيابى – الذى أرسى أبوه دعائمه – وأعاد المراقبة الثنائية ، وتنكر للدعوة الإصلاحية ! وهنا لابد من القول إن إسماعيل كان بعيد النظر عالى الهمة ، ولو أن الظروف الدولية لم تعاكسه لظلت مصر محافظة على نهضتها . ورغم ثقة توفيق بى فإننى كنت أترقب أحداثاً جساماً فى الأفق . فبينما عيننى مديراً للأوقاف كى أصلح من شأنها ما استطعت إذا بى أرى نذر التمرد والتململ تسود بين رجال الجيش ! وقد أسندت إلى نظارة المعارف فى الوقت ذاته فى ٢ يوليو ١٨٧٩ (وزارة شريف باشا الثانية) وثمة علاقة قوية بين الأوقاف والمعارف ، فقد كان التعليم فى جوهره أهلياً ، يعتمد فى ميزانيته على ريع الأوقاف الخيرية ، وقد أصدر على مبارك **لائحة رجب الشهيرة فى مايو عام ١٨٦٨** م ، وفيها قرر تحويل ريع الأوقاف الأهلية – التى انقرض مستحقوها – لدعم التعليم وبناء المدارس . وقد نندهش حين نعلم أن نسبة **مجانية التعليم فى نهاية حكم إسماعيل (عام ١٨٧٩) قد بلغت ٩٠%**.
وتلاحقت الأحداث متجهة نحو القمة ، ففى الحادى عشر من سبتمبر ١٨٧٩ تم اختيارى ناظراً للأوقاف فى نظارة **رياض باشا** ، وفى أول فبراير ١٨٨١ أصبحت ناظراً للجهادية بعدما تم خلع عثمان رفقى . ودعانى هذا لأن أسأل نفسى : هل كان هذا التغيير خيراً أم شراً ؟ لاشك أن رفقى كان مكروهاً ، وكنت أنا محبوباً ولكن هل الحب والكره هما كل ما هنالك ؟ هل هما عنصران كافيان لصنع التاريخ ؟ ... لقد استعفيت من منصبى عازماً على اعتزال الحياة السياسة والاعتكاف فى الريف ، ولكن هل يعفيك اعتزال السياسة من أن تجرفك أمواجها؟ لقد نازعنى آنذاك الطموح إلى تحقيق العدالة والشورى ، وكنت أعتبر هذا واجبى بل فرضاً دينياً ، فإذا بالخديو الجديد يقلب للإصلاح ظهر المجن ، وكان الثوار من الضباط يتعجلون الثورة ضده لخلعه ! بينما بريطانيا تقف لنا بالمرصاد وتتربص بشواطئنا ! لقد كان واجباً على الخديو أن يكون أكثر حسماً ، وأن يتبنى بنفسه حركة الإصلاح.بيد أنه كان يخشى أن يطاح به ما بين تعجل الثوار وترصد ساسة بريطانيا ، وقد أبقاه على تردده وتذبذبه خوفه أن يتحمل

المسئولية ، بينما تمتع خصومه البريطانيون بالدهاء والمباغتة والحسم ... على أية حال لقد اعتزلت فى ضيعتى بقرقيرة ووجدت بعض العزاء فى قصيدة قلت فيها :

" وَخَلّنا من سياسةٍ درجـــتْ بينَ أناسٍ قلوبُهم وَغِـــــرَةْ
يقضونَ أيامَهم على خطرٍ فبئسَ عُقبى السياسةِ الخطرَةْ "

ولما شكل محمد شريف باشا – الإصلاحى الكبير – وزارة جديدة هى الثالثة له ؛ استدعيت لأتولى نظارة الجهادية مرة أخرى وتم ذلك تحت إلحاح الضباط وضغطهم ، **وقال لى الخديو : أقسم لك يا محمود أن ليس فى نفسى شئ تجاهك !** ... وساعتها قلت لنفسى : لولا ترددك يا توفيق لأمكننا استكمال نهضة البلاد ، فماذا يا ترى وراء تكليفى بالوزارة هذه المرة ؟ .. ثم حدث ما هو أبعد من هذا ، إذ لم يلتق **شريف باشا** – المحافظ بطبعه – مع تطلعات الثوار ، بينما كنت أنا أدعوهم للاجتماع فى بيتى ، وأحاول التريث فى تحقيق مطالبهم ، فأنصحهم بالتروى وعدم الاندفاع ... واستعفى شريف ورأست أنا الوزارة فى الرابع من فبراير عام ١٨٨٢م ، ومعى عرابى وزيراً للجهادية . فاحتدم الخلاف بين الخديو والثوار.، ولم أكن أعتنق مذهب الثورة من أجل التغيير بل أوثر الثورة السلمية ، وأرنو لتحقيق العدالة وإرساء دعائم الحياة النيابية . وقد أدى ذلك **إلى الجفوة بينى وبين توفيق** ، فعنفته على ركونه إلى البريطانيين ، وعصيت أوامره لى بعدم التدخل لصالح الثوار لأننى كنت حريصا على مصالح الأمة ، ولو أدى ذلك إلى التضحية بمنصبى . وكم من مرة استقلت فيها من قبل ! وكما جئت على رأس الوزارة بترشيح نواب الأمة وإصرارهم ؛ فإننى دعوت النواب لتقرير مصير الأمة على غير رغبة الخديو ، بل عنفته أمام قنصل بريطانيا ثم أمام قناصل الدول الأوربية ، ولو أننى رمت المنصب والجاه لداهنت الخديو وماطلت الثوار وبقيت فى منصبى . فلما لاحت نذر الحرب وأرسلت بريطانيا مذكرتها فى يونيو ١٨٨٢ التى قابلها الخديو بالترحاب دعوت النواب للاجتماع وتم رفض المذكرة والتدخل فى شؤوننا ، وعنفت الخديو تعنيفاً شديداً وأعلنت استقالتى .

✍ الثـــورة :

فى غضون الشهور العشرة من فبراير إلى ديسمبر عام ١٨٨٢م اندفعت الأمور لذروتها الدرامية ، وبعد فشل الثورة واندحار الجنود المصريين لأسباب عدة لم يشأ

محمود سامى أن يتنصل من المسئولية عن الثورة رغم تحذيراته الدائمة للثوار ، وما كان أسهل أن يسارع بإدانة الثوار ليبقى فى منصبه ، ولكنه هو هو . إنه الشاب الطموح الذى هجر مصر إلى الآستانة بحثاً عن المجد ، والذى مالبث بعد عودته إلى مصر فى معية إسماعيل أن سارع بانتقاد الأحوال ، ولم يدخر وسعا منذ ولاية توفيق العرش فى أن ينصحه بل عنفه المرة تلو المرة . لقد كان يدرك ما يمكن أن تئول إليه الأمور . وكما واجه الموت فى ميادين المعارك بشجاعة واجه الحكم بإعدامه فى ثبات وإباء ، إذ صدر الحكم عليه فى السابع من ديسمبر ١٨٨٢ ، وتلاه حكمان : أحدهما بمصادرة أملاكه فى الرابع عشر ، والثانى بالتجريد من رتبه وألقابه فى الحادى والعشرين من نفس الشهر . وفى التاسع من يناير عام ١٨٨٣ ألقت السفينة التى أقلته مع رفاقه مراسيها فى ميناء كولومبو بسرنديب (سيلان)- لقد ظل على قيد الحياة بعد أن خفف عنه حكم الإعدام إلى النفى المؤبد ! وفى **سرنديب** مل **البارودى** المقام فى كولومبو فانتقل إلى كندى ، وهناك عكف على الشعر قراءة ونظماً ، فأثرى ديوانه بعيون القصائد فى رثاء الأحباب وفى الحنين إلى مصر ، واتسم شعره بقوة الجرس وطلاوة العبارة .

ولم يعد إلى مصر إلا فى عام ١٨٩٩ م إذ صدر أمر العفو عنه بقرار من الخديو عباس حلمى بن توفيق . وعاد الشاعر إلى دياره كفيف البصر معتل الصحة فعكف على ترتيب ديوان شعره وعقد ندوته بداره ، وعاش ما عاش حتى وافته المنية فى الأيام الأخيرة من شهر **ديسمبر عام ١٩٠٤ (٦شوال ١٣٢٢هـ)** (٢).

---

(٢) لم نشأ أن نعرف بالشاعر تعريفاً تقليدياً – بل قدمنا ترجمة لحياته راعينا فيها الأسس الأدبية لكتابة الترجمة ، فعرضنا للأحداث فى تسلسل تاريخى حقيقى ، وحاولنا تبريرها والربط بينها وبين نفسية الشاعر ، وأن نظهر أثر الوجدان واللاشعور وذلك فى أسلوب قصصى يتنوع بين الحوار الذاتى (المونولوج) والحر والرواية عن الشاعر . وحتى لا نفسد على القارئ الكريم متعة مطالعة هذه الترجمة لم نشأ أن نشير إلى المراجع التى رجعنا إليها لكتابتها ، وها نحن نشير إلى أهمها هنا :

- Encyclopaedia Britannica , Vol.. 3, Art Biography .

* ***ديوان البارودى*** – شرح الجارم – المقدمة بقلم العلامة محمد حسين هيكل – جـ١ ، ص ٥ – ٣٧.
* ***عباس محمود العقاد*** : شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ١١٩– ١٤٨ .
* ***هيكل*** : ***تراجم مصرية وغربية*** (عن الخديوين إسماعيل وتوفيق) ص ٥٤ – ٧٨ عن الخديو إسماعيل ، ص ٨٠–١٠٨ – عن الخديو توفيق .
* ***شوقى ضيف*** : البارودى رائد الشعر الحديث .



---

* *محمد صبرى* : أدب وتاريخ .
* *زكى نجيب محمود* : مع الشعراء .
* *على الحديدى: محمود سامى البارودى* – والمؤلف يدافع عن الكلاسيكية الجديدة التى انتهجها الشاعر ، ويفيض فى الحديث عن طفولته ص ٦٤ وشبابه ص ٧٢ وعمله بالجيش ثم بقصر إسماعيل ص ٩٩ ... إلى فترة المنفى .

• Mounaḥ A . Khouri , Poetry and the Making of Modern Egypt , vol . I ,pp. 1 – 36

والمؤلف يتناول حركة البعث والتجديد فى الأدب عامة وعلاقتها بالحركة الوطنية ، التى طالبت بالدستور وتقوية الجيش إذ تم تخفيض عدده فى آخر حكم إسماعيل .

• Encyc. Of Islam, vol. 2 al – Bārūdī .

• عمر الدسوقى : محمود سامى البارودى .

وقارن كذلك : حسين فوزى : على مبارك أبو التعليم ، عبد الحميد نبطريق : عصر محمد على ، وفيه يعرض لإصلاحات على مبارك التعليمية ص ١٤٤– ١٤٥ ، لورد كرومر : الثورة العرابية ، عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، مصر المجاهدة عبر العصور ، وفى المؤلف الأخير يتناول تاريخ مصر الحديث منذ تولية محمد على ، وفى الجزء الرابع منه يتناول الثورة العرابية .

(٢) مؤلف أقدم كتاب معروف من الأسرة الخامسة

وقف الرجل فى ثبات أمام أوزير قاضى الموتى ، وقد نصب أمامه الميزان العدل حيث توزن أعمال الناس ، ولمح الوحش الضارى " عم . موت" وهو يحرك ماضغيه انتظاراً للفريسة التى سيوقعها المقدار بينهما حين تخف موازينها ! لقد تدثر القاضى فى ثياب بيض وعلت وجهه نضرة الشباب .. أدى **بتاح حتب** تحية القضاة التى كان يتقنها جيداً ، وشعر بارتياح شديد وهو يدلى باعترافاته . لذلك مرت تلك الساعة الحرجة فى يسر ، وخاب أمل الوحش الكاسر ، إذ صدر أمر أوزير : فليخرج فائزاً من قاعة العدل ، ولتفتح له أبواب الجنة ، ولتزفه جميع الآلهة إليها ، ولا تتعرض له حراس السماء بسوء ، ولتقدم له المؤونة والقرابين والشراب ...."

كانت **وفاة الوزير الحكيم بتاح حتب** فى آخر حكم **كهنة الشمس** – أولئك الذين تسنموا عرش مصر بعد خوفو العظيم وأسرته . ولذلك الوزير مقبرة فخمة فى جبانة سقارة العظيمة ، والمقبرة هى بمثابة قصر الأبدية فى عقيدة أجدادنا القدماء ، فهى المنزل الأبقى الذى سيضم مومياء المتوفى **ويستقبل قرينه (كا) وروحه (با)** .

✍ زيارة البــا:

اجتاز الطائر المحلق البوابة الشمالية للمقبرة . إن له وجها يشبه وجه المتوفى تماما ، وقد هبط لتوه من لدن النجم القطبى حيث تقطن أرواح الصالحين ، ومن هناك تأتى كل حين لتزور قصر الأبدية وكأنها تحقق قول ابن سينا :

" نزلَتْ إليكَ من الفضاءِ الأوســــــعِ ورقاءُ ذاتُ تــعُّززٍ وتمنُّــــــــعِ

محجوبةً عن كلِّ مقلةِ ناظـــــــــرِ وهىَ التى سفرت ولم تتبرقَـــعِ "

تفقّد الروح التصويرات الزاهية التى قضى الفنانون الأيام والشهور فى تجهيزها وتلوينها حتى صارت محاكية لمشاهد الحياة الخالدة ، فطرب لعازف الطنبور وهو يعزف أمامه ، والطنبور آلة وترية اخترعها المصريون قديماً ، وهى أشبه بالعود . وفى خلفية الصورة إذا بالقردة والكلاب تتقافز حول المطربين الذين يرفعون عقيرتهم بالغناء على إيقاع الطنبور والناى ، وبجوارهم الخدم ينهمكون فى خدمة سيدهم .. لم

يكن هذا إلا طرفا من حياة الخلود التى من أجلها شيدت المقابر والأهرام منذ آلاف السنين . والروح إذ يأتى لزيارة القبر لا يحتاج إلا لجرعة ماء يرشفها من أحد الآبار .

أما جُل تصويرات المقبرة فتتناول الأضاحى والقرابين التى تعد وتقدم لصاحب القبر – وبالأحرى لقرينه ، والقرين فى حقيقة الأمر تصور يجمع بين المادة الروح ، فهو أشبه ما يكون بجسم روحانى سماوى ، أما روحيته فلأنه حر طليق كالروح ، لذلك خصصت له أبواب وهمية – أى أبواب مصورة على جدران المقبرة الغربية الصماء– إذ أنه يستطيع اجتيازها قادماً من عالم الغرب أى مستقر الموتى ، وأول ما يصادفه مائدة القربان التى صورت جوارها على الجدران مناظر الولائم والذبائح وشتى المأكولات والمشروبات من خبز وفطائر ولحوم وطيور وأسماك وجعة ونبيذ .... إلخ والقرين يشترك مع الجسد فى حاجته إلى المطعم والمشرب وما شابه ذلك .

* * *

✍ **<u>الوزيـــر</u>**:

اجتاز الوزير الممر المؤدى إلى **قاعة الفرعون إيسيسى** حيث اصطف الحراس . وقد بدا رجلا مهيب الطلعة حليق الرأس تدلت على صدره تميمة "<u>ماعت</u>" **ربة العدالة** ، وازدان ثوبه برأس النمر ومخالبه ، ولا عجب فهو الكاهن الأعظم وممثل الفرعون ذاته . وفى القاعة استقبله الفرعون بحفاوة وهشاشة :

– هيه أيها الوزير . لقد جئت فى موعدك المعتاد حاملا معك جملة من اللفائف البردية ! هيا .. هات ما عندك .

– هذا يا مولاى تقرير حملة النوبة العسكرية . فلتتفضل بمطالعته ...
وبعد مناقشة مستفيضة استكمل الوزير مهمته قائلاً :–

– وهذا التقرير أعددته لتوى عن بناء هرمكم ، وقد أتيت خالا من موقع البناء . وكل الأمور تسير فى نظامها .

– حسناً أيها الوزير النشيط . وماذا عن أحوال القضاء ؟. لا أنسى نصيحتك لى – وأنت معلمى – بأن العدل أساس المُلك .

- بعد فراغى من مقابلة جلالتك سأنهض بمهمة القضاء فيما هو معروض من مظالم ... وناول الوزير الملك تقريراً فيه بيان بكل ما تم من محاكمات وما صدر فيها من أحكام ...

واستكمل الوزير مناقشة التقارير التى كانت تختم بالخاتم الملكى الذى يحمله الوزير، ومنها ما يخص الأقاليم وشؤونها المالية والإدارية ، وجهاز الشرطة ، والنقل النهرى ، وإدارات الدولة جميعها ... وقبل أن يهم الوزير بالاستئذان من الفرعون ليبدأ جولاته التفتيشية اليومية بادره الفرعون قائلا :

- أرجو ألا تنسى تفقد قصر الأبدية الخاص بك يا وزيرى أنت والوزير القادم ... (كان الفرعون يعنى أن ابن **بتاح حتب** سيصبح وزيراً خلفا لوالده ، وكانت المقبرة مخصصة لكليهما) . وقد فرح الوزير وتهلل وجهه ، واتجه إلى الملك بكل عبارات الشكر والثناء ...

حدث ذلك اللقاء فى العام السادس عشر من حكم الفرعون **"جد كارع إيسيسى"** آخر ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية ، وكان الوزير **بتاح حتب** آنذاك فى العام العاشر بعد المائة من عمره . وقد أقبل على ابنه وخليفته يعظه فى عبارة بليغة تعد أقدم ما حفظه لنا التاريخ من مخطوطات – وهى التى اشتهرت باسمه وخلدته.ومعنى هذا أن ذلك الوزير عاصر كل ملوك الأسرة الخامسة تقريباً ، ولعله ولد فى عهد ثانى ملوكها **ساحورع صاحب أحد أهرامات أبو صير الشهيرة (حكم ما بين عامى ٢٥٥٣-٢٥٣٩ ق.م. تقريبا) . وقد عرف منصب الوزارة فى مصر منذ عهد سنفرو (٢٦٨٠ – ٢٦٥٦ق.م) على الأقل وهو والد خوفو الشهير** . وكان الوزير رأس الجهاز البيروقراطى مسئولا عن شتى الأمور التنفيذية ومهام القضاء والحرب ، ومن منا لا يعرف **"إيمحتب" وزير زوسر من الأسرة الثالثة (٢٧٨٠ ق . م) ؟ أو رخميرع وزير تحتمس الثالث** (١٤٩٠ ق.م) من الأسرة الثامنة عشرة ؟

والآن بعدما حُلت طلاسم الهيروغليفية فإن بإمكان الملايين أن يطالعوا تعاليم **بتاح حتب** – وقد ترجمت إلى اللغات الحديثة ! كما يمكنهم زيارة مقبرته فى سقارة دهشين لجمال تصويراتها الملونة ، وهم يقرأون بلغاتهم أيضا شرحاً وافيا لهذه

التصويرات . والمقبرة أو المسطبة إن شئت – تضم حجرتين أساسيتين هما حجرة الدفن التي تضم تابوت المومياء ، وحجرة الكا المخصصة للقرين ، وإن كانت هناك حجرات عديدة أخرى بلغت عدتها خمسين حجرة في مقبرة "رع ور" وهو وزير سابق **لبتاح حتب** – **فضلا عن جملة التماثيل وموائد القرابين .**

✍ زيارة للمقبـرة :

أشار المرشد السياحي بمصباحه إلى أحد الجدران وهو يخاطب السائحين الألمان قائلا :

هذا هو **بتاح حتب** جالسا ، والخدم يقومون بتدليك ساقيه وعمل المانيكير .. وبعد خطوات توقف أمام منظر الصيادين وهم يحملون غنيمة الصيد : أسوداً أليفة وطيوراً وغزلاناً وأرانب وقنافذ – بعضها في أقفاص وبعضها حرة طليقة .. واستكمل شارحا: هنا يقوم الرعاة بسَوْق الأبقار ، ولم ينس الفنان أن يصور ميلاد أحد العجول. (كان السياح مبهوري الأنفاس من الدهشة والعجب) ، وقد فغر بعضهم أفواههم وهم يشاهدون منظر الجنازة ، تتلوها مناظر جمع البردي وقطاف العنب وصيد الطيور وجمعها ، وصيد السمك في القوارب النيلية ، ثم منظر رئيس النحاتين : **نى غنخ بتاح**– وهو يشرف على صناعة التماثيل ، ولا تسل عن أهميتها ، فالتمثال صورة أبدية لصاحبه وهل كنا سنعرف شيئاً عن أولئك العظماء لولا تماثيلهم ولولا التصويرات الدقيقة هذه ؟ [٣]

---

(٣) عن الأسرة الخامسة الفرعونية التي عاصر بتاح حتب معظم فراعنتها راجع : أحمد فخري : مصر الفرعونية ، ص ١٢٨-١٤٥ . بريستد : تاريخ مصر منذ أقدم العصور ، ص ٨٠-٨٤ :

- Erik Hornung : Grundzüge d. äg . Geschichte,S. S. 30 – 35

وعن مكونات الإنسان : البا (الروح) والكا (القرين) . راجع : فايز على : الديانة المصرية القديمة (مخطوط)

Brunner, Grund züge der Altäg. Relig .,S. S. 122 – 148 .

وعن بتاح حتب ونصائحه : تاريخ الحضارة المصرية – مجـ ١ ص ٤٣١-٤٣٦.

وأنطون زكري : الأدب والدين ، ص ١٥-٢٠ Gunn, the Instruction of Ptah- hotep.

وعن مقبرة بتاح حتب وتصويراتها : E.B. Traut, Ägypten,S.S. 508 – 510

Lexikon der Ägyp. Kultur, S. 297 – 298

و/حمد حسين : موسوعة تاريخ مصر – جـ١ ، ص ٥-١٦ عن الدولة القديمة .

الباب الثانى: الأدب المصرى
وجهة نظر نقدية

بعدما فرغنا من الترجمة **لبتاح حتب والبارودى** نقوم بتقديم رؤية نقدية للأدب المصرى فى الفصلين التاليين : سبق الأدب المصرى وعالميته – بين لغتين وأدبين .

الفصل الأول : سبق الأدب المصرى وعالميته

لقد كان المصريون سابقين إلى صياغة فنون الأدب ، ولا يعنينا أن نؤكد سبقهم الأمم الأخرى فى هذا المضمار منذ نحو خمسة آلاف عام (٤) ، فهذه قضية لا طائل من ورائها – بيد أن ما يشغلنا حقاً هو ألا نتجاهل حقيقة جلية – وهى أن الأجناس الأدبية آنذاك كانت من التنوع والثراء بحيث تعفينا من محاولة رد كل ما يقع عليه أدباء القرن العشرين من فنون أدبية إلى منشأ غربى بالضرورة (٥). فكيف نتجاهل قصص الفلاح الفصيح والملاح الغريق وسنوحى ... أو دراما الصراع بين حور وسيت **ودراما تتويج سنوسرت ودراما الخلق العتيقة ؟** أضف لهذا أدب النصائح والتعاليم والتراجم الذاتية والملاحم والأناشيد والأغانى والقصائد بأنواعها والرسائل والمقالات .. وغير هذا مما يحفل به ديوان الأدب المصرى القديم منذ متون الأهرام (التى تضرب بجذورها فى منتصف الألف الرابع قبل الميلاد) وقصص سنفرو وابنه خوفو(عصر الدولة القديمة).

---

(٤) برونر : الأدب المصرى ، المقدمة : إذ يؤكد المؤلف سبق المصريين الأمم الأخرى فى مجال فن الكلام أى الأدب .

(٥) رغم اكتشافات علماء الآثار ودراساتهم عن الأدب القديم فلا زال جمهور النقاد عاكفاً على الرأى القائل بأن القصة والدراما والمقال وغيرها من أجناس أدبية وليده الحضارة الأوربية الحديثة !وقد رددنا على هذه الدعوى فى دراستنا عن "الأدب المصرى" .

(٦) راجع النماذج الأدبية المختلفة للمصريين القدماء فى :
سليم حسن "الأدب المصرى " – جزءان ،
Brunner : Altägyptische Weisheit ; Grundzüge.
E.B. Traut : Lebensweisheit ; Gelebte Mythen ; Erman : Die Literatur der Altenägypter , u . s . w .

وقارن أيضا : فايز على "الأدب المصرى " .

ولا يسعنا هذا المقام أن نستفيض في هذه المسألة – إذ أن الدراسة المقارنة النقدية هي حجر الأساس لدينا ، لذلك فلا أقل من أن نشير إلى جملة من الملاحظات النقدية الجديرة بأن تعيد للأدب المصرى مكانته بين الآداب الإنسانية ، وتعطيه الأسبقية والأولويات التى يستحقها – هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنها تمهد لما نحن بصدده من مقارنة محدودة بين نموذجين أدبيين أحدهما قديم هو **تعاليم بتاح حتب** والآخر حديث وهو **قصيدة البارودى** .

أولا : أدب محافظ ملتزم :

حافظ الأديب المصرى قديما على جملة من التقاليد والأقوال المأثورة الشفاهية ، وهى ما نعتبره بمثابة عمود الشعر لدى الشعراء العرب . ولعل شفاهية تلك الأقوال أتاحت لكل ذى مخيلة إبداعية أن يعدل فيها تارة بالحذف وتارة بالإضافة – مما أتاح نوعا من التجديد الحذر ! ولقد عبر هلموت برونر عن هذه السمة المحافظة فى كتابه عن الأدب المصرى ، وهو يعارض – فى هذا الصدد-فلاسفة مثل رينان وصموا الحضارة المصرية بالتجمد والتقليد (٧). وها نحن بصدد تحليل هذه الظاهرة : ظاهرة التجديد البطىء الحذر فى داخل الإطار الكلاسيكى المتوارث .

لا شك أن المصريين حافظوا على أساليب اللغة والكتابة عبر مئات السنين بل آلافها . ولكن هذا لم يمنع من تنوع الكتابة بين الهيروغليفية التى تحتاج إلى أناة فى كتابتها ، والهيراطيقية التى هى بمثابة خط الرقعة – وقد ظهرت مع الهيروغليفية تقريبا فى الوقت ذاته ، فضلا عن **الديموطيقية** التى ترجع لعصر متأخر نسبيا (حوالى القرن السابع ق . م) وهى أكثر تطوراً وتبسيطاً واختزالا فى كتابتها . كما أن الهيروغليفية ذاتها قد عراها التطور بحيث ميز العلماء بين ثلاث مراحل أساسية لها : القديمة

---

(٧) ***برونر : الأدب المصرى*** – حيث يدافع المؤلف عن حيوية الحضارة المصرية ضد من يصمها بالجمود ، وقد رد شفيق غربال على دعوى رينان بتجمد المصريين وحضارتهم فى "تكوين مصر" ص ٩– ١٥ معرفاً بأن اكتشافات عصور ما قبل التاريخ تثبت أن لحضارتنا فجراً طويلاً – مما يتناقض مع قول رينان إن المصرى ولد شيخاً ... وقد زار رينان مصر عامى ١٨٦١ و١٨٦٤ واعترف بحضارة مصر وفضلها فى معرفة التوحيد ، ولكنه عاب عليها الاستبداد السياسى . قارن : ثروت عكاشة : مصر ، جـ ١: ٢٦٧-٢٦٩.

والوسطى والحديثة . ودلالة هذا واضحة ، وهى أن ثمة تطورات فكرية واكبت التطورات التى طرأت على اللغة والكتابة (٨).

بلى .. علينا أن نقر – مع علماء المصريات – أن نصيب النماذج الأدبية المصرية من الذاتية كان ضعيفا ، وهذا ما نفهم منه طغيان الكلاسيكية على الرومانسية – إن شئنا التعبير النقدى – باعتبار أن الرومانسية كانت ثورة على كل قيود التعبير التى فرضتها الكلاسيكية ، بمعنى أننا نفتقد منفلوطى مصر القديمة – وإن يكن اعتبار المنفلوطى رومانسيا أمراً محل نقاش (٩)!

---

(٨) ثمة دراسات قيمة عن اللغة المصرية (وكتابتها الهيروغليفية) لعل أشملها ما كتبه العلامة جاردينر – وكان هاوياً للآثار المصرية – وثمة كتاب حديث لبربارا واترسون أكثر اختصاراً . ومن علمائنا الأفذاذ نذكر المرحوم عبد المحسن بكير وعبد العزيز صالح وسليم حسن الذين حاولوا تيسير تلك اللغة للمثقف العربى . وللمؤلف كتاب تعليمى بعنوان "اللغة المصرية وكتابتها الهيروغليفية " يتبع فيه منهجاً تربوياً حديثاً . ويعنينا أن نقول إن الإطار الكلاسيكى للشعر العربى مرشح للبقاء مدة أطول مما يعتقد بعض النقاد ، والدليل على ذلك إحياء البارودى وغيره له بعد حوالى ألف سنة مما طرأ عليه من ترهل ، وكذلك محافظة الأدب المصرى على أنساقه التقليدية عبر آلاف السنين . بل إن البعض يذهب إلى أن الشعر الجاهلى لم يكن أول حلقات الشعر العربى بل سبقته أشعار غابرة فقدت أو لم يعثر على آثارها حتى الآن .

(٩) عرف مندور الرومنسية بأنها اتجاه للتعبير عن الذات اتسم من ثم بالثورة على الشروط الكلاسيكية .. مندور : الأدب ومذاهبه ص ٦٠–٦٦ . وثمة تعريفات عديدة للرومانسية ، ويذهب شوقى ضيف إلى أن مقدماتها ظهرت مع ليسنج وروسو ووردزورث .. شوقى ضيف : النقد ، ص١٦–١٧. وأما بولشا كوف فيعتبر المنفلوطى أديباً إنسانيا رفيعاً قد اقترب من الرومانسية – التى تتميز بالانفعالية العالية والنزعة الذاتية ووظف الكلاسيكية ببديعها وصورها بأسلوب جديد .. فهو – كهيكل وجبران – لم ينسلخ عن العالم الخارجى .. بولشا كوف : بحوث سوفيتية جديدة ، ص ١٠٨–١١٩ . كما يذهب برديائيف إلى تفضيل الرومانسية على الكلاسيكية التى تسعى إلى الكمال فى العالم المتناهى الساقط الذى لايسمح به .. برديائيف : الحلم والواقع ، ص ٢١٦–٢١٧ . وقارن كذلك ما يسوقه مدحت الجيار فى تقديمه لكتاب المازنى : الشعر غاياته ووسائطه ، إذ يقرر تأثر الرومانسيين بالكلاسيكية ، فشيلى تأثر بأفلاطون وكوليردج بالأساطير القديمة ... المازنى ، الشعر ، ص ٢٧–٣٢ . ومن الرومانسيين بيرون وتوماس مور وشيللى – الذين أثروا فى إدجارآلان پو (ت ١٨٤٩م) وهو شاعر وقصاص أمريكى يرى أن الشعر خلق موزون للجمال يستكنه عالماً مثالياً أفلاطونياً (باستعمال الرموز والإيحاء) راجع : بورانيللى : إدجارآلان پو : ص ٩٥–٩٩ .

إن النظام الإقطاعي والبيروقراطية المركزية – وما تبع ذلك من تقاليد زراعية عتيدة – دمغت الأدب المصرى بروح المحافظة ، كما ضمنت عنصر الالتزام فى التعبير بقضايا إنسانية ذات مساس بالمجتمع والواقع . ولعلنا نفهم الالتزام هنا بالمعنى **الذى قصده سارتر وليس بمعنى الواقعية الاشتراكية وإلا عد إلزاماً وجبرية ! فالكلام** الذى يستخدمه الأديب جوهره الدلالة ، وحرية الأديب فى تشكيل الكلام والإيحاء بالدلالات لا يحدها من وجهة نظر سارتر الوجودية إلا التزام الأديب الإنسانى دون قيد من خارجه (١٠).

وبهذا المعنى للالتزام يمكننا تفسير الأدب المصرى ، فهو أدب إنسانى خالد يعالج قضايا إنسانية دون توجيه ولا حتمية .

وكى نزيد المسألة وضوحاً فلنقل إن نفسية الأديب هى أهم عنصر يقوم عليه الإبداع الأدبى ، وفى تصورنا أن الأديب آنذاك – شأنه شأن الأديب الحر – كان يستخدم الهيئات والتراكيب اللغوية المعهودة ليكون بنية أدبية تعبر عن ذاته ، فالتعبير عن الإبداع عملية عقلية شعورية ، بيد أنها تعبر عن مكنون النفس (العقل الباطن) والإدراك الحدسى الذى يتجاوز مدارك العقل ذاته (١١). ولا غرابة فى الزعم بأن العقل الباطن كان من مكتشفات ذلك الزمان ، فالقرين (كا) الذى يمكنه مفارقة الجسد وإن

---

(١٠) يعنى سارتر بالأدب الملتزم التزام الأديب ذاته لا إلزامه ، فالحرية عنده يقابلها الالتزام ، وهو غير الإلزام الذى نادت به الواقعية الاشتراكية .. سارتر : ما الأدب ؟ ص ١٢–١٥ وقارن : سارتر : الوجودية مذهب إنسانى ص ٧٠–٧٣ ، مندور : الأدب ومذاهبه ص ١٥٠–١٦٣ (عن الوجودية والأدب الملتزم) فالالتزام يستمده الأديب من الواقع الراهن دون إلزام عليه – وقارن : عبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية ص ٤٩–٥٠ .

(١١) يعتبر برجسون العقل مضاداً للغريزة (فهما نظامان متباينان : النظام العقلى والنظام الطبيعى) – ومذهبه هذا يواكب فلسفة أفلاطون مثلاً ، والحدس عند برجسون له المنزلة العليا فى المعرفة والفكر ، فهو يفوق العقل الذى لا يقدم إلا معرفة نسبية ظاهرية ، وأما الحدس فهو العيان أى رؤية الحقيقة رأى العين .. برجسون : التطور الخالق ، ص ١٦٢–١٦٣ . وأما العقل الباطن فهو عند فرويد مصنع الأحلام ومقر الميول والأمزجة والرغائب المكبوتة ، ويعتبر أن الغريزة الجنسية هى شاغله الشاغل .. فرويد : تفسير الأحلام ، ص ٣–١٠ ، وعن الغريزة ودورها فى السلوك قارن أيضاً لفرويد : ما فوق مبدأ اللذة ، ص ٥–١٥ .

وأيضاً: Freud : His Contributions, pp . 18 – 22

اضطر للعودة إليه وإلا هلك – إن هو إلا تصور نفسانى عميق يؤدى ضمن ما يؤديه من وظائف – دور العقل الباطن كما فهمه علماء النفس حديثاً . فهذا القرين يجتاز العقبات وينتقل سريعا فى المكان والزمان ، ويطلق العنان لتجاربه – الأمر الذى لا يتاح للجسد الإنسانى المحدد بمقولات العقل كالزمان المكان [١٢].

ثانياً: نواحى التجديد :

إذا كان الأدب المصرى أدبا محافظاً فى مجمل تاريخه ، فإنه يحتوى نماذج صارخة للتجديد . ففى **العصر الانتقالى الأول** (٢٢٠٠ – ٢٠٥٠ ق.م.) الذى أعقب سقوط الدولة القديمة علت نبرة النقد للقيم الدينية والاجتماعية التى ظلت مستقرة حتى ذلك الحين لبضعة قرون ، وجهر الأدباء بالشك فى المعتقدات ، وقد تجلى ذلك فى **"حوار إنسان مع روحه" ، ففيه تعريض بأوضاع البلاد الفاسدة واختلال المعايير الاجتماعية ومجادلة فى معنى الحياة والبعث والخلود** [١٣]. إن هذه النماذج الأدبية يقيناً تعبر عن اتجاه وجودى – بمعنى أنها تناقش قضايا ذلك العصر فى واقعية وجرأة . ولعل بعض أصداء هذه الواقعية قد ترددت فى شعر المعرى وفى قصيدة "الأرض اليباب" لإليوت ـ تلك التى تتضح بالشك الدينى والتعبير عن الفوضوية والغربة والعزلة[١٤]. وإذا كان النقاد المحدثون يعتبرون **نماذج إليوت وهمنجواى وفوكنر خير تعبير عن الأدب الواقعى على اختلاف رؤاهم** ، ويؤكدون أن أدبنا الحديث غير منفصل عنها – بل إنه امتداد طبيعى لها ؛ فإننا ندرك **برؤية كلية شاملة أن عمقنا الأدبى لا**

---

(١٢) يقارن العلامة محسن لطفى السيد مقارنة طريفة بين مفهوم (كا) عند القدماء والعقل الباطن عند فرويد ويخلص إلى أن القرين يقوم بدور العقل الباطن تماماً .

(١٣) من نماذج أدب العصر الانتقالى نصائح إيبور – وفيها ينعى على الزمان شروره – مما يذكرنا بفلسفة الرواقيين ، وحوار اليائس مع روحه الذى ينضح بالشك الدينى والتشاؤم ، وشكاوى الفلاح الفصيح والتعاليم التى لقنت للملك مرى كارع – وهى ترسم صورة مثالية للملكية والعدالة .. راجع : برونر . الأدب المصرى ، ص ٣٦-٥٣ ، سليم حسن : الأدب المصرى . حـ١ ص ٢٠٠ .

(١٤) أبو العلا المعرى (٩٧٣-١٠٥٧م) من عظماء الشعراء الذين تناولوا فى شعرهم قضايا فلسفية عن الحياة وما وراءها ، وقد اهتم النقاد مثل كاردوتشى وبلاثيوس وتشيرولى بدراسة أثر " رسالة الغفران" على كوميديا دانتى الإلهية .. راجع إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن ، ص ١٥ ، وقارن : معراج نامة ، ص ٨٦ وما بعدها .

يقبع داخل حدود أوربا وأمريكا بل ينهض شامخاً فى عمق تاريخنا : إنه الروح المصرى الذى سيظل يتجلى عبر القرون .

أما قصة الفلاح الفصيح فنموذج طيب لأدب الشكوى محوره العدالة الاجتماعية، ومن ثم يوجه الفلاح شفرات نقده فى صميم النظام الاجتماعى الذى تزلزل إبان الثورة الاجتماعية مما أذن بزوال الدولة القديمة [١٥].

وأما قصة الملاح الغريق فلا تقتصر على أدب المغامرات والغرائب متماسة مع أدب اللامعقول ، بل هى فى صميمها تجربة صوفية للملاح إذ يرى فيها الإله (نتر) رأى العين ، وهذا جانب فى القصة ظللنا نخفيه وزاء مقارنة تلك القصة بمغامرات السندباد وجليفر وروبنسون كروزو ، وهى بحق قرين لها وإن تقدمت عليها جميعاً فى الزمان [١٦].

وذكر التجربة الصوفية يحيلنا بالضرورة إلى فترة حكم إخناتون (القرن ١٤ق.م) المعروفة بفترة العمارنة – بما أحدثته من تغيرات جسام فى مجال الديانة والأدب واللغة، فأناشيد إخناتون– ونعرف منها الترنيمة الكبرى لأتون – نسيج وحدها فى أدب الرمز والتصوف والتوحيد الدينى كما أنها وضعت فى اللغة المصرية الحديثة التى ظل الأدباء يترددون فى استخدامها ردحاً من الزمان كما نتردد نحن اليوم فى استخدام العامية! [١٧]

---

(١٥) اعتبر العالم الروسى ستروف قصة "الفلاح" نموذجاً للأدب الدعائى ، وهو يقصد أن هذه القصة غير حقيقية ، وإنما قصد من ورائها توجيه النقد الحاد للطبقة الإقطاعية آنذاك ... وقد قمت بكتابة هذه القصة بأسلوب جديد ملتزماً بأحداث القصة الأصلية .

(١٦) عرض هورننج تحليله الصوفى الرائع لقصة الملاح فى كتابه :

"Der Eine und die Vielen" S.S. 117-119 .

موضحاً بالدلائل أن تنين الجزيرة ليس إلا رمزاً للإله رع إله الشمس الذى ظهر للملاح فى رؤية صوفية صادقة .

(١٧) يعتبر البعض إخناتون مؤسس ديانة التوحيد ، وقد تميز الفن فى عهده بالواقعية التعبيرية والسمات السوريالية فى الوقت ذاته ، فقد صور الفرعون وزوجه برؤوس وأجياد طويلة وأعين لوزية وأجساد غير متناسبة الأجزاء . راجع : Schloegl, Ekhnaton.

ومحرم كمال : تاريخ الفن المصرى القديم ، ص ١٦٧-١٧٠ .

على أن مسألة ازدواجية اللغة والتعبير لازمت الأدب المصرى طويلا منذ نشأته، فقصص خوفو والسحرة مثلا فيها كثير من التعبيرات الدارجة بل المبتذلة التى تجرى فى سياقها على ألسنة الخدم مثلا [١٨].

تلك وحسب بعض أمثلة يسيرة تجلى لنا الأدب المصرى وتكشف عن جوهره وأبعاده ودلالاته .

ثالثاً: أدب ملحمى :

يرى بعض الباحثين أن المصريين لم يتقنوا الأساطير إذ ليس لديهم ميراث عن حروب طاحنة دارت بين الغزاة والأهلين – على عكس الإغريق ! كما أن بلادهم ليست جبلية وعرة بل منبسطة منعزلة [١٩]! وتكمن خطورة هذا الرأى فى أنه أدى إلى تجاهل سمة رئيسة من سمات الأدب المصرى . ومن الجلى أن أصحاب هذا الرأى يردون نشأة الملحمة – والشعر الملحمى – إلى بلاد اليونان ، إذ تعرضت إلياذة هوميروس – التى تقع فى أكثر من ١٥٥٣٧ بيتا – لحرب طروادة واختطاف هيلينا ، وكذلك الأوديسا التى تقع فى حوالى ١٤٠٠٠ بيت [٢٠].

وأما الأدب السنسكريتى (٢٠٠ ق.م – ١١٠٠ م) فأكثره شعر ، وهو يبدأ بملحمة مها بهاراتا وملحمة رامايانا – ومحوره الحب والفضيلة والاعتبار بفناء

---

(١٨) *برونر : الأدب المصرى* ، ص ٨ وما بعدها . ومشكلة ازدواجية التعبير بين العامية والفصحى تظهر بجلاء فى العصر الحديث إذ دعا البعض إلى استخدام العامية . وكان بعض الأدباء مثل : محمد تيمور يكتبون أعمالهم نفسها مرتين بالعامية والفصحى . أما نجيب محفوظ فاستخدم لغة متوسطة قريبة للعامية على قواعد الفصحى .

(١٩) هذا رأى العالم *أحمد فخرى فى : تاريخ الحضارة المصرية* –حـ١ ، ص ٣٧٤-٣٧٦ ، وهو رأى سائد لدى مؤرخى الحضارة والنقاد . وفى مجال الأدب العربى يذهب محمد مندور فى "الأدب ومذاهبه" ص ٢٤-٢٥ – ممثلاً لكثير من النقاد – إلى أن العرب لم يعرفوا سوى الشعر الغنائى ! وهو الرأى الذى نرفضه تماماً ونبرهن فى دراستنا هذه على نقيضه ... وعن الأساطير المصرية راجع : إرمان : ديانة مصر القديمة ، ص٧١-١٠١ .

(٢٠) *محمد صقر خفاجة : تاريخ الأدب اليونانى* – ص ٣٥-٥٥ : عن شعر الملاحم ، وهو يذكر أن الملاحم ضعف مستواها بعد هو ميرثم اندثرت . وهومير يعنى المنسق – عاش فى القرن التاسع ق .م.

العربية ، ومنها وصف الشاعر رحلته وناقته وحديث الظعن والوقوف بالأطلال ، وتشبيه المرأة بالشمس والبيضة – والغزال والمها (وهما أيضاً من رموز الشمس).. وغير هذا مما حدا بأحد النقاد أن يكتب عن "الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري [٢٣].. بهذه النظرة إذن يتجه نقدنا الأدب وجهة أخرى إلى حيث نبحث في **الروح المصري الذي وعى بلا شك أقدم نماذج الأساطير ، وهذا الميراث لم يذهب سدى ولكنه بقي عنصراً أساسيا في بنية أدبنا العربي عبر عصوره منذ القدم حتى العصر الحديث** . إن نقد الشعر بناء على هذه النظرة الشاملة لحضارتنا لابد أن يزيدنا بصيرة به وتفهماً له.

رابعاً: أدب دراما :

أشرنا فيما قبل إلى أن الدراما الدينية ظهرت في مصر القديمة ، فكان من أهم أعياد معبد حور بإدفو– وهو ابن أوزير المنتقم لمقتل أبيه غيلة على يد عمه الشرير ست – عيد انتصار حور– الذي يظهر في هيئة الصقر أو إنسان برأس صقر– على ست الذي استعير له وجه يشبه وجه الحمار . وقد اكتملت عناصر تلك الدراما من الرواية والجوقة والنظارة والموسيقى وأحداث العنف والقتال – إذ يقوم حور في زورقه – أحياناً **بمساعدة أمه إيزيس** – بمطاردة أفراس النهر التي ترمز للشر ، وأما الكهنة فكانوا يؤدون تلك الأدوار وقد ارتدوا الملابس والأقنعة المناسبة . وفي نهاية الدراما يقوم الفرعون أو الكاهن الأعظم نائباً عنه – ممثلاً لحور– بذبح دمية من العجين بهيئة فرس النهر في إشارة رمزية ذات دلالة . وفي لوحة عثر بها في **إدفو** عام ١٩٢٢ – ترجع إلى حوالي سنة ٢٠٠٠ ق . م. نص يشير إلى أن الممثلين لتلك الدراما كانوا من المحترفين [٢٤]. والحق أن هذه الدراما تنطبق عليها شروط الدراما **الأرسطية** انطباقاً

---

(٢٣) مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي – تفسير أسطوري ، ص ١–٣ ، ص ٨٨–١٠١ وقارن :
Nicholson, A literary History of the Arabs :
المقدمة ، ص ٣–١٠ ، ص ٧١ وفيه يعرض نيكلسون للعماليق مثل الكنعانيين والفلسطينيين وسبأ وحمير وآثار مداين صالح (ثمود) . وقارن : أحمد إسماعيلوفيتش : فلسفة الاستشراق : ٣٢٦–٣٣١ .

(٢٤) عن دراما حور راجع :
Fairman, T. Triumph of Horus, pp. 1 – 72; pp. 84 – 118
حيث يعرض فيرمان نص المسرحية القديمة .
Röder, Urkunden zur Religion,S. S. 120 – 137

بعيداً. وإن دل هذا فإنما يدل على أن الفن الأصيل إبداع إنسانى ، وليس دور الناقد أن يشرع للأديب أو الفنان أو يملى عليهما إيديولوجيته – كما تريد بعض المذاهب النقدية أن تفعل – لأن هذا فيه من التقييد والجبر والإلزام ما يفرغ العمل الإبداعى من قيمته(٢٥).

عالمية الأدب المصرى:

رغم كثرة ما ألفه علماء المصريات عن موضوع الأدب المصرى ؛ فقد ظل النقد الأدبى الحديث بمنأى عن ذلك المعين الثرى . واعتقاداً منا بأهمية الإلمام بهذا الموضوع للناقد فإننا استخلصنا بعض الملاحظات المهمة التى تُجلّى أثر الأدب المصرى فى الأدب الإنسانى بعامة :

* فمن حيث المضمون اتضح لنا قبل كيف ضرب المصريون بسهم وافر فى شتى مجالات الأدب وأجناسه بحيث ينبغى على الناقد الموضوعى أن يعتبره مرحلة أساسية من مراحل تطور الأدب العالمى .

* ومن حيث الإطار فقد ظهرت لديهم الرواية المسلسلة – فى قصة **الملاح الغريق وبردية وستكار** مثلاً – وهى الرواية الأم التى تفضى بالتتابع إلى سلسلة من الروايات – تفضى كل واحدة منها إلى الأخرى بدورها . إذن فروايات " كليلة ودمنة" – ذات المنابع الهندية الفارسية – وقصص الليالى – سار مؤلفوه على نفس النهج اقتداء لا ابتداعاً . وهذا من شأنه **رد كثير من الأساليب والصيغ الروائية إلى أدبنا القديم** .

وعن حور البحدتى وحور بن إيزيس (وغيرهما من صور الإله حور) راجع : Budge, the Gods, V.I, pp. 473 – 486

وقارن كذلك : فايز على ، الأدب المصرى ، جـ٢ ، ص : ١٢٧-١٣٣ .

وسليم حسن : الأدب المصرى – جـ٢ ، ص ٥-٥٩ . وعن المسرح الملحمى راجع : عبد الغفار مكاوى : المسرح الملحمى ص ٣-٨ ، وفيه يتناول القواعد الأرسطية وكيف خرج عنها برشت (ت ١٩٥٦) وشيلر نفسه بدرجة ما .. وقارن : أرسطو : فن الشعر – وهو كتاب أم فى النقد الأدبى .

(٢٥) وظيفة الناقد فى تصورنا تحليل الإبداع الأدبى وليس فرض تصوراته على الأديب أو المصادرة على حرية إبداعه . وتفسير العمل الأدبى نفسه مسألة تتجاوز مهمة الناقد أيضاً ، فحسب الناقد أن يحلل العمل الأدبى .

* وأما عن موضوعات الأدب فيضيق المقام عن مجرد حصر نواحى التأثير والتشابه – التى تبدو فى كثير من الأحيان جلية – لذلك سنكتفى بمجرد ذكر أشهر تلك الأمثلة :

- ***قصة الأخوين وإعماء الصدق وأسطورة أوزير*** : وهذه* لا تكاد تخلو من آثارها آداب الإنسانية ، إذ جوهرها الصدق والعدالة والصراع الأبدى بين الخير والشر.

- ***بردية اليائس من الحياة والقصص الشعبية عن صبر أيوب*** .

- ***أسطورة هلاك البشرية وأسطورة بجماليون*** ، ووجه الشبه وإن بدا بعيداً فإنه طبع التمرد الإنسانى والانتقام الإلهى : هنا فى صورة البقرة الثملة التى تقتل . وهناك فى صورة القدر الذى بمقتضاه يحطم المثّال العبقرى عمله الحى [٢٦].

- ***نشيد إخناتون ومزامير داوود*** لاسيما المزمور الرابع بعد المائة [٢٧].

- ***الدور المحورى الذى يلعبه رع إله الشمس وموازاة ذلك للشمس*** (مثال المثل عند أفلاطون ، والفكر المصرى عن مكونات الإنسان (البا – الكا – الجسد – القلب ...) وما قدمه أفلاطون من تصورات فى محاوراته سيما فيدون (عن الحب) وفايدروس (عن النفس) وطيماوس (عن الخلق) . وفى الأخيرة يظهر الصانع الأفلاطونى فى هيئة الفخارى [٢٨] **(الإله ختوم إله الخلق فى إسنا)** .

- ***أثر أدب الآخرة*** : منذ متون الأهرام حتى متون التوابيت وكتاب الظهور نهاراً – المسمى خطأ كتاب الموتى– وكتاب يمى دوات (العالم الآخر) – وكتاب البوابات والكهوف ورحلة الشمس والطريقين ... إلخ وكيف يمكن تتبع آثارها فى أدب

---

(٢٦) قارن بجماليون لتوفيق الحكيم – وهى أسطورة يونانية قديمة – فحواها الصراع الداخلى فى نفس الفنان بجماليون بين الفن المتسامى والغرائز ، والصراع الخارجى بينه وبين مصيره المحتوم ، وتنتهى بأن يحطم تمثاله الذى يصور محبوبته جالاتيا .

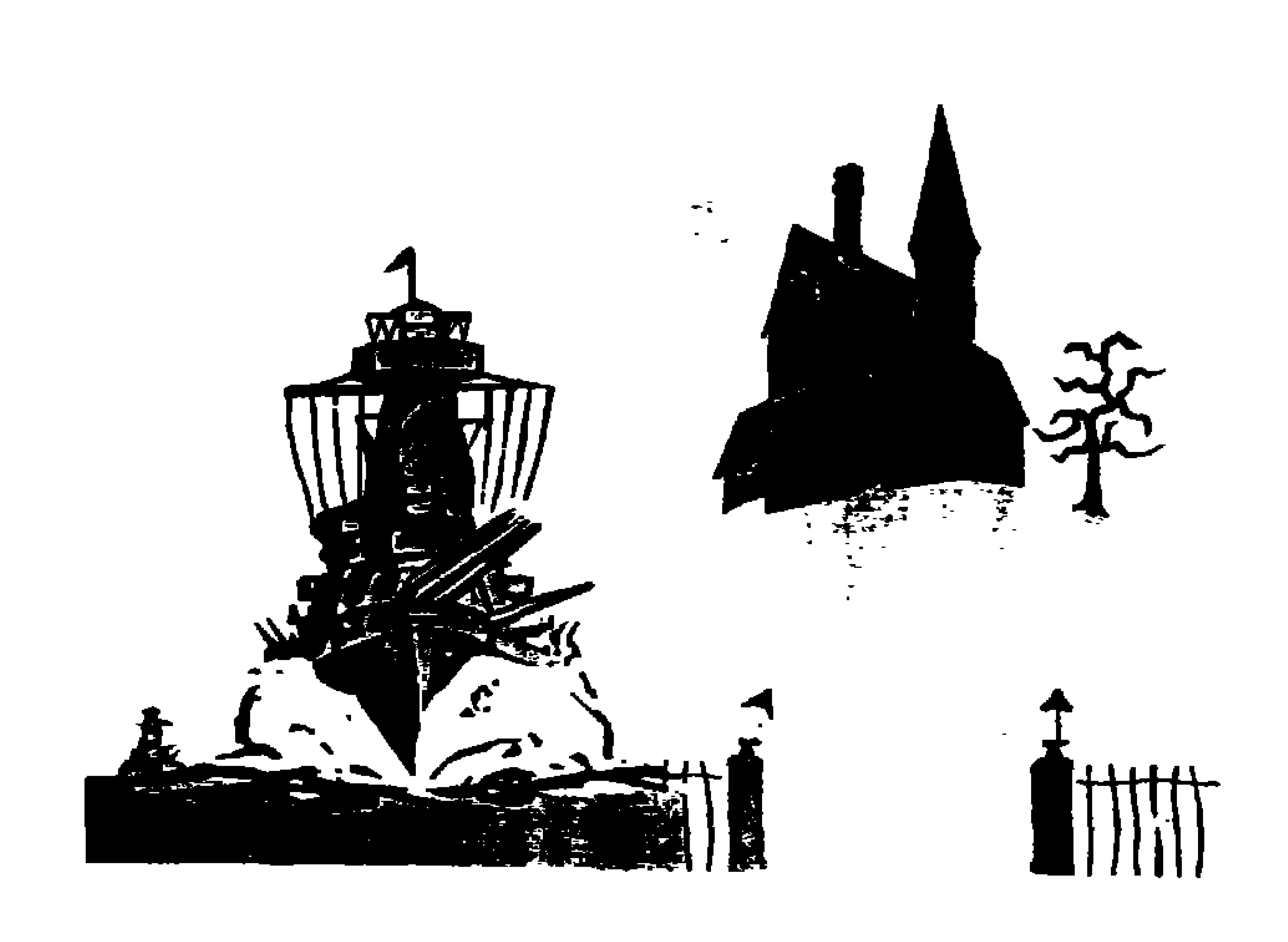
(٢٧) بريستد : فجر الضمير ، ص ٢٩١–٣٤٥ .

(٢٨) فايز على : الديانة المصرية ، ص ٥٦–٥٨ (مخطوط) ، وعن نظرية الخلق الأفلاطونية قارن : محاورة طيماوس : Plato, Timaeous

الغفران للمعرى والمعراج لابن عربى وكوميديا دانتى الإلهية فضلا عن "معراج نامه" الفارسى وأدبنا الشعبى عن المعراج النبوى والرحلات السماوية لأولياء الله الصالحين كإبراهيم الدسوقى.

- ***القصص الصوفى الفلسفى لابن طفيل وابن باجة وابن سينا*** (وما فيه من نظريات عن النفس والمعرفة الإشراقية والطبيعة) وأدب المغامرات القديم (خاصة قصة الملاح الغريق) .

- ولعل بعض العلماء – مثل ***أدولف إرمان وجيمس هنرى بريستد*** – لم يبالغوا حين ردوا الأدب العبرى فى مجمله إلى الأدب المصرى ! .



الفصل الثانى: بين لغتين وأدبين

أى دراسة مقارنة بين الأدبين المصرى والعربى لايمكن أن تنأى عن مسألة اللغة أو تتجاهل قضايا النقد الأساسية التى ما فتئ النقاد يتناولونها حتى عصرنا هذا . وإذا كنا لسنا بصدد المقارنة التفصيلية بين أسس اللغتين وقضايا الأدبين فلا أقل من أن نطرح بعض الملاحظات الرئيسة فى هذا المعرض .

✍ **اللغــة** :

ثمة خصائص كثيرة مشتركة بين اللغتين وقد تناولناها بالتحليل فى دراستنا عن "الأدب المصرى" [٢٩]، وإذا أجملنا هذه الخصائص فى أصول جامعة كأسلوب الاشتقاق من الجذر – وغلبة الجذر الثلاثى – ومسائل النحو كالإعراب الشامل وشيوع الجملة الاسمية والتثنية كحال تتميز عن الجمع ، وتمييز ضمائر التذكير عن التأنيث فضلاً عن تشابه كثير منها فى النطق ... إلى الخصائص البلاغية للغة .... فإننا سنبدأ هنا من جزئية الاشتقاق من الجذر (فعل) ، فهى التى تعد حجر الأساس فى دراسة الاشتقاق وصياغة الشعر والنثر (عمود الشعر أو الأدب إن جاز التعبير) [٣٠] . إذن فمن كل جذر يتم الاشتقاق وفق أوزان (تفعيلات) مطردة يعبر بها عن الفعل (المجرد والمزيد) وغير ذلك من أسماء وتركيبات (كاسم الفاعل والمفعول واسم الزمان والمكان ..الخ) فثمة حروف ساكنة يتم اشتقاق الصيغ اللغوية المختلفة منها بإدخال حروف أخرى متحركة أو ساكنة ... الأمر الذى يعنى أن ثمة اطراداً موسيقيا عالى الدرجة يحدثه تتابع المشتقات فى العبارة اللغوية . وفى اعتقادنا أن الوجدان العربى – وإن استنبط بحور الشعر الكلاسيكية – وهى متنوعة جداً بما يزيد عن الستة عشر المعروفة – بصورة حدسية قوامها الإلهام والإبداع ، فإنه لم يكن ليخرج بداهة عن الصيغ الإيقاعية (البحور) التى وقع عليها. ولا يعنى هذا أن نظل أسرى البحور التقليدية بل أن للغة منطقاً لا يمكن

---

(٢٩) *فايز على : الأدب المصري* ، حـــ١ – ص ١-٧٧ (مخطوط) .

(٣٠) عن اللغة العربية ونشأتها وخصائصها راجع :

Gibb & Landau, Arab. Lit . gesch., S. 20 – 26

قارن : على وافى : نشأة اللغة ، ص ٧١-٧٧ ، ٩٣-١٠٤ . وبيومى مهـــران : مصر والشـــرق ، ص ٣٨-٤٢ . ففى المؤلف الأخير مقارنة بين أوجه الشبه فى اللغتين العربية والمصرية

تجاهله أو استبدال منطق آخر به . وعلى نحو مماثل فإن الإبداع الشعرى الغربى يقوم على أسس أخرى فى الاشتقاق اللغوى نحن فى غنى عن الاستفاضة فيها . من هنا يجب الحذر فى الأخذ بالجديد !

ولا نعتقد أبداً أن مدرسة البديع (٣١)– التى تبلورت فى العصر العباسى الأول على يدى أبى تمام قد ظهرت بمعزل عن منطق اللغة وإمكاناتها ! فتناظر بعض جذور اللغة سواء بإبدال مواضع الحروف أو قلبها يؤدى حتما إلى موافقات ومفارقات هى أساس المحسنات البديعية التى يستطيع الأديب الموهوب أن يوظفها لخدمة فكره، والدليل على صحة ما نقول أن الأدب المصرى شهد ظاهرة مماثلة – نظراً لاشتراك اللغتين فى طريقة الاشتقاق – بما أمكن الدارسين له من تمييز أسلوبين رئيسين فى فن القول : **أولهما يعنى بتنميق اللفظ (وقد ظهرت منه درجات متفاوتة) وثانيهما يعنى بالفكرة وصياغتها فى وجازة ووضوح (٣٢).**

وبناء على ملاحظاتى وجدت فى أساليب اللغة العربية ما يفسح المجال للكناية والخيال ، من ذلك طريقة بناء الفعل للمجهول إذ لا يصرح بالفاعل بينما يثبت نائب الفاعل (أى المفعول فى الجملة الأصلية) على حين يصرح بالفاعل فى اللغات الأوربية التى نعلمها (يأتى بعد by فى الإنجليزية مثلاً)– فوراء الكناية هنا والتصريح هناك منطقان مختلفان ، ومن هنا كانت الخطورة فى أن نتعامل مع اللغة المصرية بمنطق علماء اللغة الأوربيين الذين يطبقون عن غير قصد منطق لغاتهم هم حين يتصدون مثلا لإعراب جملة أو تفسير عبارة ، وهذا ما نلاحظه فى كتاب جادرنر الشهير ***Egyptian Grammar*** وغيره من دراسات لاشك فى أنها قيمة ! وقد نادينا ولا زلنا ننادى بوجوب أن ينكب علماء اللغة لدينا على استنباط نسق خاص بالصرف

---

(٣١) *شوقى ضيف : النقد* ، ص ٥–٦ ، ٧٨–٨٣ وقارن : الآمدى : الموازنة بين الطائيين . والآمدى يقارن بين البحترى وأبى تمام دون أن يرجح أحدهما على الآخر – المرزوقى : الحماسة ، ٣–٧ . شوقى ضيف : الفن ومذاهبه ، ٢١٩–٢٧٤ .

(٣٢) *بروتر : الأدب المصرية*– مواضع متفرقة ...

* كذلك يرجع *الفضل إلى سوسير* (ت١٩١٣) فى فصل الدراسة الوصفية للغة عن الدراسة التاريخية لها ، فقد رأى فى اللغة نظاماً من العلاقات . وسنرجع لهذه المسألة فيما بعد .. قارن : أ.زهران : مقدمة فى علوم اللغة: ص١٦٥–١٦٧ .

والنحو والبلاغة للغة المصرية يتناسب مع طبيعتها ، ومن ثم وضع معاجم للبحث فى الكلمات وأصولها المشتركة مع اللغات القريبة الأخرى كالأرامية **وما انشعب عنها كالعربية** . فبدون هذا لن نصحح هذا الخطأ المنهجى الذى سيؤدى حتما إلى اللبس والتعمية (٣٣).

وبدلا من أن نستفيض فى مقارنات نصية لا يتسع لها المجال هنا – فإننا سنعطى مثالا من البلاغة . فاللغتان المصرية والعربية تتيحان استخدام اللفظ فى غير موضعه المعهود ، **ويدخل هذا تحت مفهوم المشاكلة اللفظية** ، والاتساع كالمجاز فى قوله تعالى :"واسأل القرية" أى أهل القرية (٣٤)... إلخ . ومن هنا جاز لنا أن نستدل على ثراء الدلالة ***reference*** بحيث تتعدد دلالات اللفظ الواحد كلما استخدم فى سياق جديد أو بطريقة مغايرة . ولا شك أن لكل لغة أيا كانت إمكان تنوع الدلالة ، بيد أن مجال التنوع لدينا أكثر رحابة . ويترتب على هذا بالضرورة اتساع المجال أمام كل أديب لإثبات تفرده وتميزه عن الآخرين ، والمبالغة فى تصوير تجاربه ودقة التعبير عنها . معنى هذا أن اللغة تتيح للأديب أساليب وطرقاً شديدة التنوع ، وله أن يختار منها ما يناسب الموقف ، ومن ثم ظهر فى تاريخ أدبنا العربى من يهتم بالمعنى ويقدمه على اللفظ **(مدرسة المعنى)** ومن يقدم اللفظ والصياغة اللفظية على المعنى ، ومن يلتمس الجمع بين الأمرين (٣٥).

---

(٣٣) ***التناول المنهجى للغة*** المصرية القديمة سيفيدنا حتماً فى تعميق معرفتنا بالأدب وبحور الشعر المصرية القديمة وأن نضع أيدينا على أوجه التقارب والتشابه بين المصرية والعربية.وقد حاولنا وضع منهج جديد لتدريس المصرية فى كتابنا "اللغة المصرية" .

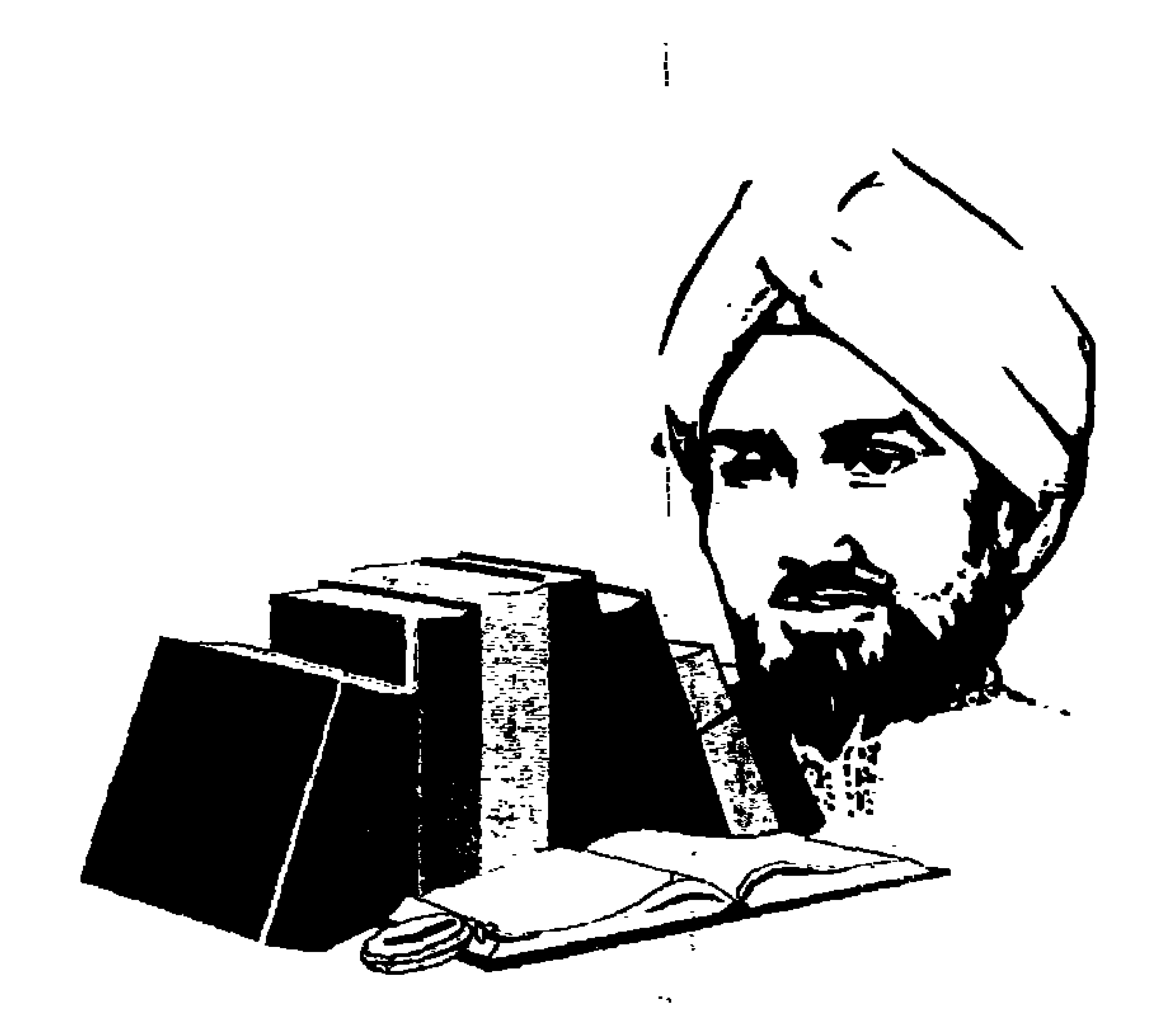
(٣٤) ***شكرى عياد*** : اللغة والإبداع ، ص ١١١ وقارن : حسن الصنيع : ص ١٥٩ وما بعدها .

(٣٥) ***قدامة بن جعفر : نقد الشعر*** . وهو يتفق فى تعرايف الشعر مع ابن خلدون ، وإذا كانت المعانى هى مادة الشعر عنده فإن الشعر الجيد لابد له من صنعه جيدة (ص١٤) ، وعن محسنات اللفظ (ص٢٢-٢٩) . وقد صنف النقاد العرب القدامى الشعر الجيد وفق جودة اللفظ وشرف المعنى وبراعة الاستهلال وحسن التخلص والختام وصدق الشاعر وكذبه ... إلخ . قضايا عمود الشعر . قارن :

* ***المرزوقى "شرح ديوان الحماسة*** " ص ٨ وما بعدها وابن خلدون : المقدمة ، ص٥٣٢ وما بعدها ***وحسين المرصفى*** : الوسيلة الأدبية ، ص ٤٦٤- ٥٠١ .... إلخ .

ويرى العلامة شوقى ضيف أن قدامة بن جعفر أرسطى فى منهجه النقدى إذ اشتق قواعده من " فن الشعر" لأرسطو .. راجع : شوقى ضيف : النقد ، ص ٦٧.

ومن ثم فمن الضرورة بمكان أن يعنى الناقد بالدراسات اللغوية بحيث تتولد لديه حساسية الصائغ فى وزن الكلام الأدبى والاستدلال على مراميه واكتشاف دلالاته ، فهذا يساعد بلا شك فى الكشف عن العمل الأدبى ونوايا مبدعه مما يزيد من إدراك القارئ له وتمتعه به . وجهود النقاد العرب الكلاسيكيين معتبرة دوما فى هذا المعرض ، ومنهم الجرجانى من القدماء والمرصفى والعقاد وطه حسين ومندور من المحدثين – كما أن مذاهب الحداثة – وإن شئت : ما بعد الحداثة – كالبينوية والتفكيكية مكملة لتلك الجهود على كل حال . بيد أن ثمة حلقة – بل حلقات – مفقودة بين هذه وتلك مما يسبب صدعا فى الحركة النقدية لدينا ، وتصورى لرأب هذا الصدع أن نستبطن السمات المميزة للغتنا ، فهى السبب الأقوى لتمايز الأساليب الأدبية ومن ثم لظهور مدارس نقدية موضوعية تأخذ على عاتقها تحليل العمل الأدبى بوصفه إبداعاً حراً وليس تركيبة يصفها الناقد للأدباء كى ينسجوا على منوالها . وإننى جد مقتنع بأن مقارنة الأدب العربى بالأدب المصرى بناء على هذه الأسس ستفيد كثيراً فى إثراء الحركة النقدية والإبداع الأدبى سواء بسواء . ولا أدعى معرفة عظيمة بأمور الأدب قديمه وحديثه ، ولكننى أدعو بوضوح إلى التماس رؤية منهجية فى التعامل مع تراثنا الأدبى تتيح لنا نقده وتمثله وتدفع بالإبداع الأدبى قدماً .



الباب الثالث : الروح المصري
مذهب في النقد الأدبي

تفضى بنا المقارنة السابقة إلى تقديم رؤتينا النقدية فى الفصلين التاليين : رؤية للأسطورة ، الروح المصرى عناصره وعلاقته بالأدب .

الفصل الأول : رؤية للأسطورة والروح المصرى

✍ مقدمة :

لا نبالغ إن قلنا إن مبدأ الجدل ظهر جليا فى الأسطورة المصرية قبل أن يتناوله فلاسفة مثل هيراقليط الإغريقى وهيجل وماركس . والجدل بين المتناقضات ينشأ فى تصورنا عن تجسد الروح وسعيه الدعوب إلى الحرية . وهذا مدخلنا لتصور نقدى نقيم على أساسه دراستنا المقارنة بين **تعاليم بتاح حتب وإحدى سرنديبيات البارودى** .

✍ الروح والجدل :

لن نخوض فى تعريفات وشروح فلسفية تجرفنا بعيداً عن مسارنا النقدى . وإنما نتصور الحضارة المصرية التى ظهرت مع اكتشاف الكتابة حوالى عام ٣١٠٠ ق.م. – وإن تكن ذات أساس موغل فى القديم يصل إلى بداية عصور ما قبل التاريخ – نتصورها تجليا للروح المصري . والروح بطبيعته حر واعٍ مدرك ، وهى مصدر الكمالات المتنوعة التى تطرأ على المادة ، ومن ثم فهو صانع الفنون والآداب و هو الذى ينسج على منوالها مساراً للحضارة نسميه التاريخ . ولا ضابط لمسيرة الروح أثناء نهضاته الحضارية وكبواته إلا المطلق ذاته ، الذى يتصف حتماً بالكمال واللانهائية . وعلينا أن نسارع بالقول إن ثمة محددات زمانية مكانية للروح تتلخص فى الأسباب الجغرافية والسياسية والدينية . ومن ثم فحديثنا عن الروح ليس حديثاً متيافيزيقياً غيبياً بل حديث أمور واقعة واستقراء تاريخى . وحتى لا يوصم تصورنا هذا بالمحاباة لعرق بعينه أو التعصب لشعب بذاته فإننا نقرر بادئ ذى بدء أن الروح المصري كان عالمياً

فى منشأه إذ لم يكن قومياً بل سبق الفكرة القومية وتسامى من ثم على القوميات وما ارتبط بها من تعصب جر إلى ويلات الحروب (٣٦)..

✍ جدل الروح وأسطورة أوزير:

عادة ما نطالع الأسطورة فى كتب الديانات القديمة كالتى ألفها بادج وإرمان وكيس مثلاً – على حين تزدان بمذهب هيجل الجدلى مؤلفات تاريخ الفلسفة (٣٧)! بيد أن الأمرين فى رأينا لهما جوهر واحد ! فأوزير الذى تجسد فى العالم ليحرره ليس إلا الروح الذى يزعم **هيجل أنه يتحرك فى مسيرته التاريخية إلى المطلق بحثا عن الحرية ! ويزيدنا اقترابا من هدفنا أن نحلل رموز الأسطورة المصرية :**

---

(٣٦) مرّ الروح – فى *تصور هيجل* – بمراحل ثلاث فى سبيل الحرية : ***الأولى مرحلة العبودية فى الحضارات الشرقية القديمة ، والثانية الحرية للبعض والعبودية للبعض الآخر فى مرحلة الحضارة اليونانية الرومانية ، والأخيرة مرحلة الحرية الكاملة فى الأمة الجرمانية*** وردنا أن فى ذلك تجاهلاً تاماً لجوهر الحضارة ، فكيف تنجز الأمة المصرية مثلا الأهرام بإحكام صنعتها ودقتها دون أن تصل إلى مرحلة الوعى بالذات أو الحرية ؟ كيف تقدمت فى علوم الفلك والعمارة والطب والتحنيط والكيمياء ... ؟ ولماذا تجاهل هيجل الرق عند اليونان والرومان ؟ ... إلخ . راجع :

* ***هيجل*** : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، حـ١ ، ص ٣٨ وما بعدها ، ص ٢١٩– ٢٣٠ . وقارن : هيجل ، الهلال ١٩٦٨– بأقلام إمام عبد الفتاح ومجاهد عبد المنعم ومحمود رجب : ص ١٠٨–١٦٢ وأيضاً : نازلى إسماعيل : الشعب والتاريخ ، ص ١١٥–١٣٠ .
* وعن نشأة الحضارة فى مصر راجع : ***بريستد : تاريخ*** ، ص ١–٤٨ ، وبريستد – مؤسس معهد شيكاغو للدراسات الشرقية – يعد من أكثر العلماء إنصافاً للحضارات الشرقية .

Hornung, Grundzüge,S. S. ٥–٨ .

* ***ورزقانة وآخرين*** : حضارة مصر ، ص ٢٨–٦٤ .

(٣٧) ***عن أوزير والآلهة المصرية إيزيس وحور وتحوت وغيرها*** :

Budge, Osiris, 2·vol.; the Gods of the Egyptians, vol. I., II

* وفى كتابه الأول يورد ***بادج أسطورة أوزير*** كما رواها بلوتارك وديودور وماكروبيوس (ص ١–٢٣). وتمتاز أعمال بادج بالنزعة الموسوعية .
* ***وقارن : تشيرنى : الديانة المصرية القديمة*** ، ص ١٣–٤٦ ، ص ٢٣٣–٢٤٨ .
* ***وإرمان : ديانة مصر القديمة*** : ٧٧–١٠١ ..إلخ – ولقد تتلمذ بريستد لإرمان فى برلين ، وأثنى إرمان على كتاب" فجر الضمير" لبريستد أعظم الثناء .

القمر الذى يرمز لأوزير له دورتان : صاعدة وهابطة ، فهو تارة ينمو فى أربعة عشر يوما، وتارة ينقص فى عدد مماثل من الأيام ، وما نموه إلا البعث والحياة وما نقصه إلا الموت والعدم ، فهو جامع المتناقضين اللذين يحيل كل منهما إلى الآخر ويتكامل معه (وهذا أساس الفلسفة الجدلية مثالية كانت – كما عند هيجل (ت١٨٣١م) أو مادية كما عند إنجلز وماركس (ت ١٨٨٣م) . .

والقمر عين حور اليسرى التى تستمد النور من عينه اليمنى وهى الشمس – وهنا فكرة وحدة النقيضين : الشمس والقمر إذا استخدمنا تعبير الفلسفة الجدلية – وأشلاء جثة أوزير التى ألقى بها فى النيل بعد مقتله (وهى تناظر أطوار القمر) هى مصدر النماء والخصوبة فى القطر كله ، وهى بذور الخير التى ستنتصر على الشر .. وإيزيس أرملة أوزير هى إلهة السحر ولكنها رمز الوفاء أيضا ، وحور بن أوزير – الذى ولد بعد وفاته – هو المنتقم لأبيه (الخير) والمحقق من ثم للعدالة ... ويضيق المقام عن تعداد الرموز التى بإمكاننا استنباطها من الأسطورة ومنها فكرة الجدل (فكرة صراع الضدين) . وخلاصتها أن جميع الظواهر الكونية ليست إلا تجلياً لطاقة الخير الأوزيرية فى صراعها ضد الشر، وهى بتعبير فلسفى أوضح مسيرة الروح فى التاريخ . إن ثمة أساطير كثيرة يستطيع الناقد أن يحللها على نحو ما ، وليس ما قدمناه إلا نموذج مختصر وحسب يعبر عن وجهة نظرنا.

✍ الروح والفن والأدب :

يسعى الروح لمحاكاة المطلق الكامل كما يقول برديائيف [٣٨]. وفى تصورنا أن هذه المحاكاة جائزة من حيث اشتراك الروح والمطلق فى الحرية – وذلك فى مقابل حتمية الطبيعة ، فجوهر الروح الوعى (أى الحرية) وجوهر الطبيعة الحتمية كما يذهب

---

(٣٨) *بردياثيف : الحلم والواقع* ، ص ٢١٠-٢١٣ – إذ يرى المؤلف أن الإبداع هو اتجاه المتناهى إلى اللامتناهى ، ويعنى إعادة ترتيب العناصر الموجودة ، وهو مطلب إلهى قبل كونه مطلباً إنسانياً ، وينطوى على التمرد ... ويقع ميخائيل نعيمة على معنى قريب من هذا حين يعرف الشعر بأنه انجذاب أبدى لمعانقة الكون بأسره" ، وأن الشعر مقامه عال ينتمى إلى المملكة الإلهية وإن حاول تولستوى الحط منه .. فلا عجب أن تأتى الأمثال السائرة من الشعر إذ أنه ديوان الحياة الإنسانية .. نعيمة : الغربال ، ص ٦٥-٧٠ .. ويؤكد أنس داود نفس التعريف حين يقول إن الشعر رؤية مكثفة للجزئى حينما نراه من خلال المطلق .. أ. داود : حوار مع الإبداع ، ص ١٠-١١ .

هيجل [٣٩]. والمحاكاة هنا ليست بمعناها الأفلاطونى وإلا باتت تشويها ومسخاً للأشياء التى هى بدورها أشباح شائهة بالمقارنة بالمثل الأفلاطونية [٤٠].

وإذا كانت الفنون التشكيلية مادتها الألوان والظلال والحجر فالأدب مادته العبارة الإنشائية فى رأينا، وليس مجرد الألفاظ فى حد ذاتها ، إذ الألفاظ جزئيات لا تكتسب دلالتها الكلية إلا فى سياق العبارة ، تلك التى تسمو بدلالات الألفاظ إلى حيث تصور لنا ما يعتمل فى عقل الشاعر : ظاهره وباطنه ، وما ينسجه حدسه من علاقات بين الأشياء تتجاوز الإدراك العقلى وإن كانت لا تناقضه بالضرورة [٤١]. ومن ثم فنتاج الأدب قابل للخلاف فى تأويله ، والأدب الجيد يزداد حسناً كلما طالعناه . وعلى العموم فالفنان والأديب كلاهما له مجال واسع فى حرية التعبير وإن تفاوت هذا تبعاً للموقف .

والمهم هنا أن التعبير الأدبى يحقق للروح شعوره بالخلود والبقاء ، ويؤكد من ثم حريته فى مقابل الحتمية الطبيعية . وبعبارة أخرى فإن إبداع الأدب يحقق للروح الوعى بذاته ، والوعى بالذات فى المصطلح الهيجلى هو أعلى درجات الحرية . وفى اعتقادنا أن الوعى بالذات يتيح معرفة الخير والشر والسلوك بمقتضى ذلك ، ومن ثم فإن الجدل الخلقى قائم فى صميم العمل الأدبى . وقد يمر علينا مشهد محاكمة الروح فى حضور أوزير (محكمة الموتى) دون اعتبار لما ينطوى عليه من دلالة خلقية[٤٢].

---

(٣٩) هيجل : محاضرات ، ص ٣٥-٣٦ .

(٤٠) اعتبر أفلاطون الشعر محاكاة مزدوجة للمثل (التى تتمتع بالبقاء والخلود) ، فهو يحاكى الأشياء التى هى بدورها محاكاة زائلة للمثل . وأوصى أفلاطون بطرد الشعراء من جمهوريته لأن الشعر لا يعبر من ثم عن الحقيقة . وقد أنكر المازنى هذا الموقف الجافى من الشعراء لأنه يرى أن الشعر صدق وأصالة : المازنى : الشعر غاياته ووسائطه ، ص ٣٤-٣٥ ، ٥٨.

(٤١) لا نتفق تماماً مع سارتر فى إعلائه من شأن الأدب وقدرته التعبيرية مقارناً بالفن التشكيلى ، فكل يعبر بأدواته ولكل رسالته وقدرته على التعبير ومجالاته التى يتميز فيها . وإذا كان سارتر يرى الكلمات مادة الأدب فإننا نرى أن العبارة التى تنتظم فيها الكلمات بحيث تؤدى معنى ما هى وحدة التعبير .. قارن : ما الأدب ؟ ص ١٦-٢٤.

(٤٢) يحتل تصوير محكمة الموتى مركزاً هاماً بين تصويرات مقابر وادى الملوك بطيبة الغربية ، كما يظهر فى الساعة السادسة من كتاب البوابات مثلاً ، وهو عنصر أساسى فى كتاب الموتى هو ومشهد الاعتراف السلبى . راجع مثلا :

Hornung, Unter welts bücher, S. S. 241 -
Budge, Gods, I: P. 189

فالمحكمة تعنى تأكيداً الحساب القائم على العدالة ، وإذا دققنا النظر لوجدنا "**عم موت**" الوحش الجهنمى الشرير (**مزيج من فرس النهر والتمساح**) رابضاً لدى كفة الميزان التى يوضع فيها قلب المتوفى – إذ القلب محل الأعمال والنوايا – منتظراً أمر القاضى الأعلى أوزير كى يفترس القلوب الشريرة التى تخف موازينها . إن هذا يدل قطعاً على أن "**عم موت**" **رمز الشرقد أُخضع تماماً لمشيئة الخير (أوزير)** وهنالك يقوم الميزان بالقسط.وهذه المعادلة أصدق تعبير عن تحقق الوعى بالذات لدى المصريين – إذ أدركوا أن الشر " عم موت" **يجب أن يوظف لخدمة الخير (أوزير)** .

ولا يفوتنا أن اللذة لم تكن معيار الخير عند القدماء ولا عند الفلاسفة المثاليين ، فاللذة حسية ، والحواس خطاءة ، ومن ثم لا يمكن اعتبارها مقياساً للخير الذى هو أعلى من الحواس . والأشعار الصوفية – مثل نشيد إخناتون – تؤكد حرص مبدعها على التحرر من الشهوات الحسية أو إعلائها بالمصطلح النفسى الحديث . وفرويد حين افترض أن الغريزة الكامنة فى اللاشعور هى الدافع المحرك للسلوك البشرى لم ينكر إمكانية التسامى بغريزة الجنس [٤٣].

---

(٤٣) *عن التسامى بالغريزة* :

Machovec, Freud, P.52 – 53; Freud , Drei Abhandlungen , S.S. 3 – 5

الفصل الثانى: الروح المصرى

عناصره وعلاقته بالأدب

(دراسة مقارنة)

ليس الروح المصري مفهوما ميتا فيزيقيا غامضاً بل هو جوهر الحضارة الإنسانية العظيمة التى ازدهرت فى وادى النيل – إنه الروح الكلى الذى يجمع سمات الأمة وخصائصها الفكرية التى تعطيها تميزها وتفردها بين الأمم . ولهذا الروح دعائم أساسية تتشارك فى تكوينها وتتضافر فى الحفاظ عليها – منها الدين والأخلاق والسياسة، وأما كيف يظهر لنا الروح فى التاريخ فعبر الفنون والآداب والعادات والتقاليد، فهذه كلها تـ ـس لنا الدرجة التى بلغها الروح فى عصر من العصور .

✍ : **الدين والسياسة** :

نشأت الديانة المصرية فى رحم الأسطورة ، وعبرت عن محاولات العقل آنذاك لتفسير ظواهر الطبيعة والمجتمع . والجدير بنا أن نلاحظ أى تحول طرأ على الديانة المصرية من داخلها ، وكيف ظهرت العقيدة القبطية (المسيحية المصرية) ذات طابع خاص بها ثم جاء الإسلام برسالة العقلانية والحرية .

✍ **الديانة المصرية القديمة** :

رغم تعدد الآلهة المصرية الظاهر فى أسماء الآلهة الكثيرة لمن يأخذ بظاهر الأمور فإن ذلك التعدد انطوى على رؤية الحقيقة الإلهية واحدة متعالية خلف هذا التعدد الظاهرى ، ولم يكن ثمة مفرّ من **الاعتقاد بوحدة الطبيعة** أمام أجدادنا الأوائل ، فإذا بهم يرون الإله حالاً بالطبيعة مقترناً بها ، وقد ارتبط بذلك أمر ضرورى وهو عناية الإله (الخالق) بالعالم (الطبيعة المخلوقة) . هكذا مثّل أوزير دور الطيبة والخير وخصمه ست كان إله العواصف والرياح والصحراء ثم اكتسب مؤخرا صفة الشر ، ولعب خنوم دور الصانع وسوبك دور المنقذ ، وإيزيس اختصت بالسحر وحماية العرش ، وحتحور

بالجمال والحب والموسيقى (٤٤)... إلخ . وها هو هيرودوت يكتب فى تقريره عن رحلته إلى مصر إن شعبها أكثر شعوب العالم تقوى ، ويستفيض فى الحديث عن المعابد والكهنة واحتفالاتهم . ويصعب أن نجد مؤرخاً للحضارة لم يعترف بقيمة الدين وأهميته فى بنائها : أكد هذا **هيجل وجوستاف لوبون والمدرسة الاجتماعية: كونت وليفى بريل** (٤٥)

التطور الجدلى فى الديانة :

فى عصر الدولة القديمة – الذى نحن بصدده الآن – تسنم رع تاسوع آلهة أون – وكان أوزير أحد أعضائه ... ودون إفاضة ارتبطت عقيدة رع – أى عبادة الشمس – ببناء الأهرامات العظيمة التى اكتنفها الغموض والسرية اللذان أحاطا بطقوس تلك العبادة أيضاً . يدل على هذا ضخامة الأهرام وما احتوته من ممرات وحجرات فضلاً عن المعابد الملحقة بها ... ولا شك أن متون الأهرام – التى ظهرت مكتوبة فى هرم أوناس من الأسرة الخامسة وأهرام الأسرة السادسة اشتملت على متون سحرية لا يكاد يفقهها إلا الكهنة وإن كانت المتون ذاتها أقدم كثيراً من ذلك (٤٦).

---

(٤٤) يدافع هورننج عن أن الأصل فى الديانة المصرية القديمة حتى قبل إخناتون – هو الوحدة ، وإن تعددت الأشكال التى يتجلى فيها الإله الواحد . راجع :

Hornung, Der Eine, S.S . 106 – 117

وقد تعددت الصور التى يظهر فيها أحد الآلهة أيضاً ، فصور حور فى هيئة الصقر أو الإنسان برأس الصقر أو قرص الشمس المجنح ، والهيئة الأخيرة تقترن به باعتباره منتصراً على ست .

كما عرضنا فى مؤلفنا "الديانة المصرية " للخصائص الرئيسة للديانة المصرية ، وهى تجلى الإله فى الطبيعة ، وتعدد التجليات ، والعناية الإلهية ، والاعتقاد بالسحر .

(٤٥) هيرودوت يتحدث عن مصر ، ص ١٥٩ ومواضع متفرقة – حيث يتحدث عن أعياد الآلهة مثل باستت القطة وسوبك التمساح .. بينما يؤكد جوستاف لوبون أن الدين أساس حضارة الأمة .. راجع : لوبون: سر تطور الأمم . ص ١٥٥–١٦٢ .

وقارن ما ذكره ابن خلدون فى هذا الصدد ... المقدمة ، ص ١٤٢–١٤٤.

(٤٦) لعله لا يوجد كتاب تناول الديانة المصرية أو الأدب دون أن يشير إلى متون الأهرام ، وهى متون أدبية رفيعة تصف الرحلة السماوية للفرعون فضلاً عن أطراف من الحياة اليومية .. وهى بهذا تعد النموذج الأقدم لأدب المعراج الشعبى فى رأينا . عن المتون راجع الكتب التى أشرنا إليها فى التعليق (٣٧) مثلاً.

ومن جهة أخرى فإن أوزير – الذى كان مغموراً فى متون الأهرام الأولى واكتسب مكانة أعلى فيما بعد ذلك – كان نموذجاً للإله الطيب القريب من العامة ، فهو يظهر فى هيئة بشرية ، ويعيش كما يعيش الناس ، ويعاني مما يعانون ، فيتعرض للغدر والقتل ، ثم ينتصر وينعم بالخلود .. إلخ . ولا عجب والحال هذه – أن تطبق شهرته الآفاق ، وتصبح أسطورته ملء السمع والبصر فى العالم أجمع . ونحن إذن بصدد تصورين متباينين : رع الإله العالى – الذى يترك عرشه على الأرض ليصعد فى السماء طبقاً لأسطورة هلاك البشرية إذ سئم من غدر البشر – وأوزير الإله المتجسد القريب من البشرية . إن ثمة نظريتين إذن : نظرية الإله المتعالى ونظرية الإله المتواضع ، وقد انعكست هذه التصورات الدينية – باعتبارها الأم لنظرية السياسة والاجتماع – على النظام السياسى ، فلا عجب أن يحدثنا المؤرخون عن الملك المقدس المتحد برع وابنه (إبان الأسرة الرابعة) ولقبه الملك الإله من جهة ، وعن الإله الطيب (أوزير) الذى صار لقبا لملوك الأسرتين الخامسة والسادسة . وقد كان **بتاح حتب** وزيراً لجد كارع إيسيسى – من الأسرة الخامسة – ولغيره من سابقيه من ملوك نفس الأسرة[٤٧].

وما من شك فى أن أدب التعاليم – الذى ظهر بالطبع قبل بتاح حتب وإن لم تصلنا كاملة إلا تعاليم هذا الأخير – قد عكس فى صفحته البعد الإنسانى الرحب الذى أضافه التطور الدينى الذى أوضحناه تواً (من رع إلى أوزير) ، فالتعاليم تتوجه بأسلوب وعظى حانٍ إلى الابن – الذى يعدّه الأب لوراثة منصبه فى الوزارة – وقد سمح له الفرعون بهذا . فيقدم الأب نصائح عملية عن السلوك الفاضل فى شتى المواقف والأحوال حاضاً على الخير محذراً من الشر محتكما إلى الضمير والإلزام الاجتماعى

---

(٤٧) هذا التصور عن الأسطورة الدينية باعتبارها أحد موجهات السياسة إن لم يكن أهمها عرضنا له فى دراستنا عن "فلسفة التاريخ المصرى" ، وفيه نحلل أيضا أسطورة هلاك البشرية التى اشرنا إليها من قبل .

* وأما لقب ابن الشمس فظهر حسب الوثائق المتوفرة – أول ما ظهر فى الأسرة الرابعة (٢٦٨٠- ٢٥٦٠ق م) (راجع : أحمد فخرى : مصر الفرعونية ، ص ٩٩ وما بعدها) .

وسنتناول فيما بعد بالتفصيل تعاليم بتاح حتب .

معاً [٤٨]... هكذا أثر تطور النظرية الدينية فى النظام السياسى الاجتماعى ومن ثم فى الأدب (ممثلا فى تعاليم بتاح حتب) .

لنقل بوضوح إن تلك التعاليم ليست إلا نموذجا للأدب الإنسانى الواقعى الذى يؤدى رسالة اجتماعية تربوية تعبر عن الروح المصري وتنقله للأجيال .

ورغم انتقال مصر إلى المسيحية والإسلام ، فكلاهما لم يطمس تلك الروح بل أذكاها ، وهل جاءت دعوات المصلحين **كالطهطاوى والكواكبى والأفغانى ومحمد عبده** إلا باعثة لروح الحضارة والفكر والعقلانية ؟

وشاعرنا **سامى البارودى** عاصر فترة النهضة المصرية – فى عهد إسماعيل – وتتلمذ لأئمتها كالأفغانى وصار هو نفسه واحداً من أعلامها . وبمعنى آخر **فقد نشأ شاعرنا فى الإطار التاريخى المكانى الذى وعى الروح المصري فصار جزءاً منه .** فقد نشأت بينه وبين ذلك الروح **علاقة عضوية قوامها الأدب الشعبى بقصصه وملاحمه وأساطيره** – التى لا يخفى أثرها فى ديوانه – **والعادات والتقاليد** – التى تنعكس أيضا فى عبارته الشعرية – **بل الفنون الخالدة من أهرامات ومعابد ومقابر غنية بالتصويرات** – وقصيدة **البارودى** عن الأهرام تنبئ عن هيامه بتلك الرموز الحضارية[٤٩].

ولا نستبعد على مثقف مثله أن يفيد من تفقده لتلك الآثار ما لا يفيده الشخص العادى ، أو أن يستزيد معرفة عنها من علماء الآثار الذين عاصرهم ، **فقد واكب الشاعر فترة نشوء علم المصريات وازدهاره وتأسيس المتحف المصرى** ... وكذلك لا نستبعد أن يكون قد **اطلع على ما كتب عن آثار مصر باللغة الإنجليزية التى كان يعرفها معرفة جيدة** . وفقاً لهذا التصور يتضح لنا **أن البارودى لم ينفصل عن روح الأمة ، بل صار نموذجاً جلياً لـه. ومن ثم وجب علينا أن نعتبره باعثاً لـه كما كان باعثاً للشعر العربى سواء بسواء.**

---

(٤٨) يمكننا القول إن التعاليم هذه تضم أقدم إشارة للضمير ، وهو العقل العملى عند الفيلسوف كانط (ت ١٨٠٤م) ، وقد تناوله فى دراساته الفلسفية العميقة مثل : نقد العقل العملى ، تأسيس ميتا فيزيقا الأخلاق .

(٤٩) سنتحدث فى الباب التالى عن نماذج لتأثر البارودى فى شعره بالأدب المصرى القديم .

✍ العامل الطبيعي (الجغرافي):

الرؤية الشاملة للحضارة الإنسانية ونشأتها تؤدى إلى عدة ملاحظات لا يمكن تجاهلها لمن يدرس الحضارات . ولعل وفرة المياه وندرتها كانت أهم العوامل المؤثرة في قيام الحضارات .

فالملاحظ أن الحضارات القديمة كلها نشأت في وديان الأنهار : مصر وبلاد النهرين والهند والصين على سبيل المثال . فهناك استأنس الإنسان المزروعات وأصبحت الزراعة حرفته وقوام مدنيته ، فنشأت المحلات والقرى . ومع الاستقرار ثبتت بعض الطقوس الدينية وتنوعت الأنشطة الاقتصادية (٥٠).

وليس من المصادفة أن يعرف المصريون الكتابة في فترة مبكرة جداً– إذ أصبحت الكتابة معروفة فعلاً في بداية عصر الأسرات (حوالى عام ٣١٠٠ ق. م.) ، وكان معنى هذا إمكان تدوين التاريخ وتسجيل الخبرات الإنسانية ، فظهر الأدب هكذا مبكراً في مصر .

ولم يبالغ هيرودوت حين قال إن **مصر هبة النيل** ، فقد وطّن المصريون أنفسهم على إيقاع النيل في فيضانه وانحساره ، إذ كان هذا يعنى بالنسبة لهم الرخاء أو القحط ، وعلى هذا الأساس نظموا شؤون الرى ، وارتبطت المحلّات بعضها بالبعض الآخر في إطار وحدة سياسية مركزية يرأسها الفرعون ، وساد نظام إقطاعى كفل حسن إدارة الأرض الزراعية ومياه الرى .

ولما كان الفيضان ذا أهمية قصوى وخطورة ، فقد تدارس العلماء آنذاك تلك الظاهرة مما ترتب عليه تطوير معرفتهم بالفلك واعتبار الفيضان ظاهرة شمسية ... وفي هذا المعرض لا يمكننا تجاهل الدور المحورى الذى قامت به الشمس في بناء تلك

---

(٥٠) جوردون إيست : *الجغرافيا توجه التاريخ* ، ص ١٣٨–١٤٢ ويضيف المؤلف عن توينبى أن الحضارة نشأت كرد فعل للتحدى ممثلاً في طغيان الأنهار والحيوانات المفترسة .. ص ١٥٥ ، غربال : تكوين مصر ، ص ٥ وما بعدها . وقارن كذلك ما ذكره هيجل وابن خلدون في هذا الصدد – مما أشرنا إليه في بعض التعليقات السابقة .

الحضارة ، فالمناخ المعتدل عُدّ – عند ابن خلدون وهيجل مثلاً – أساساً ضرورياً لازدهار الحضارة .

ولا شك أن مثل هذه الظواهر الطبيعية كانت محددات أساسية لروح الشعب ، ففى اعتقادنا أن اعتماد المصرى على المياه منذ الأزل جعله معتمداً على جاره ومن ثم على الحاكم الذى يكفل له حقه فيها ، ولا شك أن هذا وراء شيوع الجماعية الطاغية التى تنال كثيراً من خصوصية الشخصية وتفرّدها ، وتجعلها شخصية مندمجة فى المجموع أكثر من كونها مستقلة.وطبيعى أن تكثف الحياة كلها من مياه وحقول وعمران على ضفتى النيل يعتبر سببا أساسيا لكثير من الطقوس والتقاليد الاجتماعية التى ظلت تتجلى فى الأدب – من ذلك الميل إلى الصخب والضجة – مما يظهر مثلاً فى استخدام الدف والرق وغيرها من آلات موسيقية ، والرقص والحركات البهلوانية التى تصاحب مواكب الاحتفالات فى الموالد مثلاً . ومع اتجاه النيل من الجنوب إلى الشمال ارتبط توجه الإنسان المصرى منذ الأزل فى هذا الاتجاه الرأسى غالباً (إما شمالاً– بحريا – أو جنوباً – قبلياً) .

ولعل اتساع الصحراء حول وادى النيل – وإن حقق الأمن لمصر قديماً فى كثير من الأحيان – قد كرّس ظاهرة اندماج الفرد فى الجماعة والجماعات فى النظام السياسى مما دمغ الآداب والفنون بسمة المحافظة – وإن تجاوزت ذلك فى أثناء الأزمات كما حدث مثلا فى العصر الانتقالى الأول إبان انهيار الدولة القديمة .

✍ الحياة السياسية والاجتماعية فى العصر الحديث :

عرضنا من قبل للتطورات السياسية إبان الأسرة الخامسة حين عاش الحكيم الوزير **بتاح حتب** . والآن نلمح إلى المناخ السياسى فى عصر **البارودى** .استهلت مصر نهضتها الحديثة عقب حملة نابليون (١٧٩٨ – ١٨٠١) التى كان لها أثر المنبه المفاجئ، فجاء محمد على إلى سدة الحكم (١٨٠٥– ١٨٤٨م) بإرادة شعبية عبر عنها العلماء والأعيان . وجمع محمد على بين الانفراد بالسلطة وتحديث مصر ساعياً إلى تأسيس الإمبراطورية وتثبيت دعائم الحكم لأسرته . وعلى أية حال فقد حدثت نقلة نوعية فى مجال الحياة السياسية .

أولا : عهد محمد على :

وسرعان ما تنكر محمد على للزعامة الشعبية فنفى مناوئيه من العلماء مثل السيد عمر مكرم ، وسارع بتأسيس نظام إقطاعى قوامه الاحتكار والالتزام . وفى الوقت ذاته الذى أقصى فيه فلول المماليك عن الإدارات (فى منبحة القلعة عام ١٨١١م) بدأ مشروع التحديث ، فتم تنظيم الرى وتطوير الزراعة ، وأنشئت المصانع ، وقد ساعد هذا فى نهضة التجارة وتأسيس الجيش والأسطول ... وأرسلت البعثات إلى الخارج وأسست المدارس (المبتديان أى الابتدائية) والثانوية ، وأسس ديوان التعليم ودواوين أخرى ، وباختصار ظهر نوع حديث من التعليم إلى جوار نظام الكتاتيب ، كما تكون مجلس المشورة (البرلمان) والمجلس العالى [٥١]. ورغم جهود التحديث هذه فقد كان للعلماء طموح أكبر إلى تحقيق العدالة والحرية ، ولعل شخصية **رفاعة الطهطـــــاوى** (١٨٠١-١٨٧١م) كانت الأكثر ظهوراً فى هذا المجال ، فقد تشبعت روحه بتعاليم الإسلام الاجتماعية وانبهر فى الوقت ذاته بمبادئ الحرية على النموذج الفرنسى ، وقد مكّنه عمله فى الإدارات العليا – خاصة التعليم والصحافة والترجمة من التبشير بآرائه وتكوين مدرسة من المستنيرين المخلصين لمبادئ الإصلاح . فتبلورت **فكرة الدولة الحديثة : الحكم على المبادئ الدستورية – العدالة – العقد الاجتماعى – المشاركة السياسية – الحرية بعامة ومن فروعها حرية الرأى والاختلاف** . لاشك أن الطهطاوى كانت له مرجعية دينية ، وإن رأى البعض أنه رائد العلمانية باعتبار أن المرجعية

---

(٥١) عن فترة محمد على راجع : *البطريق : عصر محمد على* – وفيه يتناول تولية محمد على بإرادة الشعب (ص٧-١٠) وعن نظام الدولة الحديثة وتأسيس الدواوين (ص ٢٨-٨٤) . كما يتناول المؤلف بعد هذا خلفاء محمد على ومنهم الخديو توفيق (ص ١٩٣ وما بعدها) .

وأيضاً : ساهى السهم : التعليم والتغير الاجتماعى ، وفيه يتناول نظام الحكم فى عهد محمد على وعوامل بلورة الفكر السياسى ومنها الصحافة والتعليم (ص ١٨٥-١٩٢) والفكر السياسى عند الطهطـــــاوى (١٩٤-٢١٦) .

وقارن أيضاً : Nagels, Ägypten, S. 181 – 183 ;

Lexikon d. Isl. Welt, B III, S. 31 – 32 ;

Holt, Egypt and the fert. Crescent, 187 - 205 ;

وأيضاً : الرافعى ، مصر المجاهدة ، حـــ١ : ١٧٩-٢٠٥ ، حـــ٢ : ٧-١٣٤ .

وكذلك : Müller, Grundzüge, S. 197 – 199 ;

Schindler, Egypt through the Ages, pp. 11 – 14

العقلية كانت لها الأولوية فى فكره [٥٢]. خلاصة القول إذن أن **مصر بدأت آنذاك مرحلة كسر العزلة التى ظلت فى إسارها لمدة قرون سابقة** ، وشرعت تتفاعل بدرجة ما مع معطيات العصر . أما درجة النجاح التى تحققت لها فمسألة فيها خلاف كبير بطبيعة الحال .

✍ ثانيا : عهد إسماعيل :

فى آخر عهد محمد على ظهرت بوادر تفكك مشروعه الذى بدأ بنجاح كبير ، فتراجعت حدود الإمبراطورية وانحسر نفوذ مصر السياسى ، وخلف محمد على على العرش حفيده عباس الأول (١٨٤٩-١٨٥٤) ثم ابنه محمـــــــد سعيد (١٨٥٤-١٨٦٣) ثم حفيده **إسماعيل** (١٨٦٣-١٨٧٩) ، **ومع هذا الأخير انبعثت النهضة بقوة** ، وكان من معالمها الازدهار الاقتصادى الذى قام على ثروة استزراع القطن وقصب السكر وصناعته ، كما شقت الترعة الإبراهيمية لتحقيق التوسع الزراعى المطلوب لتلك الصناعة ، وطورت السكة الحديد حتى أن مصر سبقت بعض دول أوربا فى هذا المضمار. **وعلى صعيد التعليم تحققت نهضة كبيرة تمثلت فى إنشاء المدارس** العامة والمتخصصة ومدارس البنات ودار العلوم ودار الكتب ، وكان لتولى على مبارك (ت ١٩٠٤) أثره فى إحراز تلك النهضة . وواكب ذلك إنشاء الجمعيات العلمية والمتحف المصرى وتحديث الصحافة والطباعة ، وإرسال البعثات وافتتاح قناة السويس... وترتب على هذه النهضة الواسعة بعض الديون التى استغلتها إنجلترا وفرنسا لمناهضة سياسة إسماعيل الطموح ، فاستغلها الخديو بدوره ببذل الدعم للشورى (المجلس النيابى) فتحققت دستورية الحكم الملكى[٥٣]... **لقد انبعث الروح المصرى من جديد** ، وسنعرض الآن باختصار لملامح هذا البعث .

---

(٥٢) لم تستطع المراجع التى تتناول تاريخ مصر الحديث أن تتجاهل دور الطهطاوى الإصلاحى .. راجع مثلا: أحمد أمين : زعماء الإصلاح .

وفايز على : الفكر السياسى عند الطهطاوى (مقال مخطوط) .

والطهطاوى فوق هذا رائد تحرير المرأة والتنوير المصرى .

قارن أيضا : الطهطاوى : تخليص الإبريز ، المرشد الأمين .

(٥٣) شخصية الخديو إسماعيل جديرة بالبحث التاريخى نظراً للدور الذى اضطلع به فى النهضة بمصر نهضة شاملة . وقد اختلف المؤرخون حوله اختلافاً بيناً ، ولكن ثمة إجماعاً على أنه قاد نهضة فريدة فى تاريخ مصر راجع : =

✍ الأفغاني والإصلاح:

انبثق فكر الأفغاني من السلفية الدينية وفكر ابن خلدون السياسي ، فرأى في الخلافة سنداً يغني عن العصبية القومية . وتظهر محاكاته لابن خلدون فضلا عن هذا في رأيه أن العرب أصعب الأمم انقياداً لأنفتهم وحبهم للرئاسة واتباعهم الأهواء . ولقد تميّز الأفغاني بالجرأة في انتقاد الحكام ، والصراحة في مواجهة الأدواء الاجتماعية كالكسل والتواكل ، وكان خطيباً مفوها حريصا على تحقيق النهضة للشرق والاستقلال ومواجهة الاستعمار حتى يمكننا أن نقول إنه ما من مفكر أو مصلح إلا وتأثر به بدرجة أو بأخرى (٥٤).

✍ محمد عبده :

كان الأستاذ الإمام (ت١٩٠٥) تابعاً نابها للأفغاني ، وقد أخذ عنه روح فكره ، وتميز عنه بأنه استهدف الجامعة الإسلامية الثقافية لا السياسية ، ورأى إمكانية الإصلاح مع مهادنة الخديو (إسماعيل ثم توفيق خاصة) بل بالاعتماد على الإنجليز أنفسهم باعتبار الاحتلال – بعد إخفاق الثورة – أمراً واقعاً . كما انتهج النهج التربوي بمعنى أن عملية الإصلاح لا تتم بدفعة واحدة ولا بثورة شاملة بل بالإصلاح التدريجي

= عبد الرحمن الرافعي : عصر إسماعيل ، سامي السهم : التعليم والتغير الاجتماعي ، ص ٢٣١- ٢٣٣ عن التعليم ولائحة رجب ، ومواضع أخرى .

وكذلك : موسوعة مصر الحديثة ، جـ٩ ، ص ٣٥ .

وقارن أيضا : البطريق : عصر محمد علي ، ص ١٤٣-١٤٦.

وعن علي مبارك وإصلاحاته : Crabbs, T. Writ. Of Hist., p. 111

وقارن : Holt, op. cit., p. 205

وأيضا : حسين فوزي : علي مبارك أبو التعليم .

(٥٤) قارن : ابن خلدون : المقدمة ، ص ١٣٤ وما بعدها .

وأيضا : أحمد أمين ، زعماء الإصلاح ، ص ٥٩ وما بعدها ، وقارن : حسن حنفي : جمال الدين الأفغاني ، وفي هذا الكتاب يفنّد المؤلف كل التهم التي وجهت إلى الأفغاني (أنه شيعي متطرف وما سوني وإيراني متعصب ومبغض للعروبة ...إلخ) والكتاب دراسة موضوعية هامة .

وثمة مرجع آخر عنه كتبه ابن أخته ميرزا لطف الله خان يؤرخ فيه لحياته وأعماله .

المعتمد أساساً على التعليم والتثقيف وتحقيق التكافل بين الأغنياء والفقراء، ولا غرو أن يعتبر بعض المؤرخين الإمام محمد عبده أحد رواد الاشتراكية الإسلامية(٥٥).

على هذا النحو ندرك مدى ارتباط الفكر السياسى فى العصر الذى عاش فيه البارودى بالدين تحقيقا لرؤى ابن خلدون وهيجل وجوستاف لوبون . وبالأحرى فإن الدين والسياسة ظلا – كما كانا من قبل – دعامتين أساسيتين للروح المصرى . ولا يسعنا إلا القول إن الروح المصرى تجلى أول الأمر فى تعاليم بتاح حتب ، وعاد ليظهر من جديد – فى عصر التنوير المصرى – فى شعر البارودى . ومن ثم فالمقارنة بينهما جديرة بأن تجلّى لنا الكثير عن ملامح ذلك الروح .

---

(٥٥) تعد رسالة التوحيد من أشهر أعمال الأستاذ الإمام ، وفيها يدافع عن عقلانية تعاليم الإسلام وأنها مع العقل والحرية لاسيما حرية الإرادة . راجع : رسالة التوحيد . وقارن أحمد أمين : زعماء الإصلاح .
وأيضا : Jockel , Isl . Geistesw . , S.S . 294 – 299

الباب الرابع: نقد تطبيقي

الآن وقد اتضحت لنا علاقة شعر **البارودي** بالروح المصرى هيا بنا نستعرض أبعادها ونقدم نقداً موضوعياً نقارن فيه بين التعاليم وشعر **البارودي** . ويضمّ هذا الباب العناصر التالية : المقارنة بين مقدمة التعاليم ومقدمة القصيدة السرنديبية – نقد القصيدة السرنديبية – كيف ظهر الروح المصرى فى شعر **البارودي** – عودة إلى التعاليم (رؤية مقارنة) .

الفصل الأول: مقدمة التعاليم والقصيدة السرنديبية

ها نحن بصدد مقارنة عملين أدبيين اتسعت المسافة الزمنية بينهما لما يقارب الخمسة آلاف سنة ، ولكن الروح المصري فى رأينا قد اختزل هذه المسافة فقرّب ما بينهما حتى نبدوا فى تشابههما وتكاملهما أحياناً كشطرى البيت الواحد .

تعريف بالتعاليم والقصيدة :

عثر على تلك التعاليم القيمة مع تعاليم **كاجمنى** – وهما تنتميان للدولة القديمة – فى سنة ١٨:٧م ، وقد وجدت البردية التى احتوت التعاليم هذه طريقها إلى العالم بريس – الذى سميت البردية باسمه . والأرجح أن النسخ الثلاث للتعاليم – وهى جملة ما وصل إلينا – لا ترجع إلى الدولة القديمة ، فاثنتان منها يبدو أنهما ترجعان للدولة الوسطى (٢٠٥٠ – ١٧٠٠ ق م) والثالثة للدولة الحديثة (١٥٥٠ – ١٠٨٠ ق . م) ومعنى هذا أنها قد أعيد كتابتها غالباً بقلم التلاميذ آنذاك ، والمرجح أن تبويبها قد عدّل ونظم . وإن كان برونر يرى أن البردية الأولى ترجع إلى الدولة القديمة ذاتها ، ويستدل على ذلك بما ورد فى السطر التاسع والثمانين من أن النظام (الكونى) لم يضطرب أبداً منذ خلق العالم ، مما يقطع بأنها كتبت قبل حدوث الاضطراب – أى قبل العصر الانتقالى – وبالتالى فى الدولة القديمة [٥٦] ، والتعاليم ذات مقدمة بلاغية فى وصف

---

(٥٦) Brunner, Altägypt . Weisheit , S. 104

الشيخوخة ، فضلاً عن سبعة وثلاثين فصلاً بكل منها عدة فقرات ، وتبدأ بالتحذير من الغرور بالعلم ، وجوهرها أن ثمة نظاماً للكون (ماعت – أى العدالة الكونية ، وهى بمثابة اللوجوس عند فلاسفة اليونان – كما يرى بريستد) ، وعلى التلميذ أو الابن الذى تتوجه إليه التعاليم – أن يسير بمقتضى هذا النظام ، والأب يضرب لابنه الأمثال فيفترض مواقف معينة من الحياة اليومية ويوصى الابن إزاءها بالسلوك المناسب ، وأحياناً يقول له : افعل ، ولا تفعل . ولغة النصائح – كما يرى برونر – لغة قريبة المأخذ بعيدة المرمى – غنية بالمجاز – إذ يستتر خلف ظاهر معانيها معان مضمرة(٥٧)، ولعلها فى هذا الصدد أشبه بأمثال كليلة ودمنة بما فيها من إسقاطات سياسية ودلالات فلسفية تحتاج قراءة ما بين السطور !

هذا عن التعاليم وأما قصيدة **البارودى** فهى إحدى سرنديبياته التى قالها فى المنفى، وفيها يرثى أستاذه حسين المرصفى وصديقه الوزير عبد الله فكرى ، وذلك فى سنة ١٨٨٩م (٥٨)-

وتبدأ بقوله : " أين أيام لذتى وشبابى ؟   أتراها تعود بعد الذهـــاب ؟

---

(٥٧) *برونر : الأدب المصرى* ، ص ١٥-١٨ . وقارن هذا التعريف بما قاله البارودى فى مقدمة ديوانه : وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى ، سليماً من وصمة التكلف بريئاً من عشوة التعسف غنياً عن مراجعة الفكرة ... البارودى : الديوان ،حـــ١ ، ص ٥٥-٥٦.

* *وأمثال كليلة ودمنة – التى ترجمها ابن المقفع* – قريبة فى أسلوبها من التعاليم التى نحن بصددها – وقد أفاد ابن المقفع من دقة المنطق ووجازة أسلوب أرسطو – إذ ترجم كتبه فى المنطق ، وتميز أسلوبه بالتجريد والتحديد ، والتعقل والمباشرة ، والإيقاع الخفى غير الجهورى ...

راجع : ابن المقفع : الأدب الصغير ، المقدمة ، ص ٥-٧ . وقارن : ابن المقفع : كليلة ودمنة، المقدمة .

(٥٨) راجع نص القصيدة بديوان البارودى ، حـــ١ ، ص ١٠٤-١٠٧ . والشيخ حسين المرصفى صاحب "الوسيلة الأدبية" كان معلماً لمحمود سامى وتوفى عام ١٣٠٧ هـــ/ ١٨٨٩م فى نفس السنة التى انتقل فيها عبد الله فكرى إلى جوار ربه ، وهو الأديب الشاعر الذى عمل وزيراً للمعارف فى وزارة البارودى .

* ويذكر *أنطون ذكرى* أن إعجاب أمة الإنجليز بتعاليم بتاح حتب دفعهم إلى أن يقرروها فى برامج الدراسة للأطفال .. زكرى : الأدب والدين ، ص ١٣-١٤. والمؤلف يورد أمثالاً مختصرة مرتبة من تلك النصائح – ترجمها عن شاباس وبريس وجان .

وكان الشاعر فى الخمسين من عمره . وهذا يعنى أن **البارودى** كتب قصيدته بعدما كانت بردية التعاليم قد اكتشفت بنحو اثنين وأربعين عاماً ، وهى فترة كافية لترجمتها ودراستها ومن ثم ذيوعها .

بل إن **البارودى** قد سافر إلى إنجلترا عام ١٨٦٤ فى بعثة عسكرية – كما ورد بترجمته – ولعله اطلع آنذاك على ترجمة لتلك البردية أو قرأ دراسة عنها ! هذا أمر ممكن ، وغير مستبعد على مثله من أصحاب الموهبة والثقافة . فإذا صحّ هذا الفرض أو نحوه فلابد أن ذاكرة الشاعر قد وعت تلك التعاليم – التى كانت فعلاً تدرس فى المدارس البريطانية لتربية النشء . أفليس هذا سبباً وجيها يدفع الشاعر ويستثير انتماءه للأدب المصرى ؟ ولا شك أن تجربة المنفى قد أضفت خصوصية عظيمة على معاناة الشاعر جعلته يتعايش مع عبارات تلك التعاليم بصورة حدسية تلقائية ، فأصبحت جزءاً من تجربته الشعرية ! وليكن واضحاً أننا لا نزعم أبداً أن **البارودى** حاكى التعاليم محاكاة مقصودة ، فقصيدته قصيدة أصيلة فى إبداعها [٥٩].

ونورد فيما يلى مقدمة التعاليم وجزءاً من قصيدة **البارودى** ونترك للقارئ أن يقارن بينهما قبل أن نحلّلهما :

١- قد حلت الشيخوخة ، وبدا خرفها ، وامتلأت الأعضاء آلاماً .
٢- وظهر الكبر كأنه شئ جديد ، وأضحت القوة أمام الهزال ، وأصبح الفم صامتاً لا يتحدث .
٣- وغارت العينان .
٤- وصُمّت الأذنان .
٥- وأضحى القلب كثير النسيان غير ذاكر أمسه ، والعظام تتألم من تقدم السن .
٦- وأصبح القيام والقعود كلاهما مؤلماً .

---

[٥٩] كذلك من الصعوبة بمكان أن نرد التشابه الظاهر إلى مجرد توارد الخواطر .. وإذا كنا نعتمد فى هذه الدراسة المقارنة على تحليل الأسلوب (علم المعانى فى البلاغة العربية) فإننا نؤكد على أهمية البيان (الأخيلة) والبديع فى اللغة العربية وأثرهما فى المعنى ، وهذا المنحى غير واضح فى الأسلوبية الأوربية – لكنه جد واضح فى لغتينا : المصرية والعربية .

٧- والطيب أصبح خبيثاً، وكل ذوق قد ولى ، فتقدّم السن يجعل حال المرء سيّئا فى كل شئ . " (٦٠)

١- كيف لا أندب الشباب ؟ وقد أصـــ	ـــبحت كهلاً فى محنة واغتراب ؟
٢- أخلق الشيب جدّتى ، وكسانـــــى	خلعة منه رثة الجلبـــــــــاب
٣- ولوى شعر حاجبىّ على عيـــــ	ـــنىّ حتى أطل كالهـــــــداب
٤- لا أرى الشئ حين يسنـــح إلا	كخيال كأننى فى ضبـــــــاب
٥- وإذا ما دعيت حرت كأنـــــــى	أسمع الصوت من وراء حجـــاب
٦- كلّما رمت نهضة أقعدتنــــــى	ونية لا تقلها أعصـــــابـــــى
٧- لم تدَع صولة الحوادث منـــــى	غير أشلاء همة فى ثيـــــاب "

فى العبارة الأولى تقرير عن الشيخوخة وأثرها ، ويناظرها فى البيت الأول تحسر على ضياع الشباب ومجيء الشيخوخة . وعبارة التعاليم فيها حسن التقسيم ومراعاة النظير - وهى ما يطلق عليها العلماء الغربيون ***parallelismus membrorum*** وقد ترجمت إلى العربية بتوازن الأعضاء أو الأجزاء [٦١]! وألفاظ العبارة مثل : "الشيخوخة - خرفها - آلاما" تنتمى لنفس الحقل الدلالى [٦٢]، فتشير إلى

---

[٦٠] قارن نص التعاليم فى : سليم حسن ، الأدب المصرى ، حــ١: ١٨٦-١٩٧، وأ.زكرى : الأدب والدين ، ص ١٥-٢٠ وأيضا:

Brunner, Alt. Weisheit, SS . 104 – 132

ويرونر : الأدب ، ص ١٥-١٨ . وأيضاً :

Gunn, The lustruction of Ptah – Hotep .

[٦١] يستخدم العلامة سليم حسن تعبير توازن الأعضاء فى مؤلفه عن الأدب وترجمته لكتاب بريستد ، ونحن نفضل "مراعاة النظير" لدلالتها المعروفة فى البلاغة العربية ... للتعريف بهذا الفن قارن : القزوينى ، الإيضاح ، حــ٤ ، ص ١٢-١٦ ، وتسمى أيضا التناسب - أيضا : حسن الصنيع ص ١٧٧.

[٦٢] يأخذ المنهج البنيوى بالتحليل السيميولوجى أى الإشارات - لاختبار درجة الصدق فى العمل الأدبى - فيرصد الترجيع الدلالى وترادف الكلمات المنتمية لنفس الحقول الدلالية .. قارن : صلاح فضل : شفرات النص ، ص ٧-٩ ، ١٨-١٩ . وقارن شكرى عياد : اللغة والإبداع ، ص ٥-٨ عن علم الأسلوب وارتباط الكلام فى بنيته بأغراض المتكلم وص ٩٩-١٠١ حيث يتناول دور الشفاهة والتناقل السمعى فى حفظ أساليب اللغة وإبداعاتها ، وهو يتفق مع طه حسين فى أن القرآن جامع الأساليب والبلاغة ، وأن بلاغته قائمة بذاتها فلا هو شعر ولا نثر .. وهذا ما يذكره أيضا ابن خلدون - قارن : المقدمة . ويجدر بنا هنا الإشارة للمدارس الوظيفية الحديثة التى تهتم بالقيمة الاتصالية للغة - منذ تشومسكى وهاليداى ، وكذا ماتسيوس (ت١٩٤٥)- من مدرسة براغ - الذى حلل مستويات اللغة إلى : النحو والصرف -

استغراق الأديب فى الإحساس بالشيخوخة – وكان قد بلغ العاشرة بعد المائة من عمره ! ولا شك أن حسن تقسيم العبارة وترادف دلالات الألفاظ – وما وراءها من استعارات – ترقى بيا إلى مصاف الأشعار الراقية ، ولا غرو أن يعتبرها برونر أبياتاً (وكأنها قصيدة شعر) إذ أن فى العبارة من الرنين والبديع ما يكفى الأذن الأوربية – ويزيد – لمثل هذا الاعتبار [٦٣].

وأما بيت **البارودى** فيبدأ بالاستفهام الإنكارى ، وكأنه يستأنف مخاطبة صاحبيه اللذين ناداهما من قبل فى القصيدة – وسترد هذه الأبيات فى موضعها فى سياق القصيدة فيما بعد . ويزيد المعنى وضوح دلالة التضاد بين الشباب وكهلا ، كما تضفى محنة واغتراب جواً من الكآبة مذكرة بالمنفى الذى عاناه الشاعر . وثمة تساوق دلالى واضح بين : أندب– كهلاً – محنة – اغتراب ، والطريف أنه لا يبكى مجرد البكاء – بل يندب ، أى يعدد محاسن الشباب الذى يبكيه ، كما ندب ناظر الجهادية إسماعيل سليم قائلا :

أى فتى للعظيم نندبـــــه : شاط على أنصل الرماح دمـــــه ؟ "

ولا أبالغ إن قلت إن الندب تقليد مصرى أصيل ، فقد كانت إيزيس وأختها نفتيس تقومان بدور النادبتين لأوزير المتوفى ، وقد شاع تقليد استجلاب النادبات فى الجنازة منذ القدم حتى وقتنا الحاضر ، فمثل هذه الألفاظ توضح لنا أثر الأسطورة والروح المصرية فى شعر **البارودى** [٦٤]. والفعلان أحدهما مضارع منفى : لا أندب ، والثانى

الدلالة – المستوى الكلامى . أما فيرباس فنحانحواً انطباعياً فضلاً عن قوله إن عناصر الاتصال فى العبارة هى المسند والمسند إليه والوحدة الانتقالية .. راجع : يحيى أحمد (الاتجاه الوظيفى – عدد : الألسنية – عالم الفكر – ص ٧٠–٨١).

وجدير بالذكر أن برونر يعوز كثيراً على أن التقاليد الشفاهية كانت بمثابة الديوان الجامع لأساليب التعبير عند الأدباء القدماء قارن : برونر ، الأدب ، مواضع متفرقة .

(٦٣) شروط الوزن (البحر والقافية) شديدة المرونة فى الشعر الأوربى ، ولعل هذا ما دفع برونر إلى اعتبار هذا النثر الفنى شعراً – إذ يعتبر عباراته أبياتاً شعرية . ولا شك أن ارتباطنا حديثاً بمذاهب النقد الغربى كان وراء الدعوة للشعر الحر – وفى رأينا أن مبنى الشعر العربى فى ارتباطه بنظام الاشتقاق العربى (التفعيلة) أساس يجب اعتباره لدى محاولة التجديد .

(٦٤) عرفنا من قبل بالأسطورة ونشأتها فى مصر ، وضربنا أمثلة لها ، وسنعود لتناول أثر الأسطورة فى شعر البارودى فى فصل لاحق أيضاً .

ماض مؤكد : قد أصبحت – له دلالة المضارع يساعدان فى تعميق الحدث زمنياً مما يزيد من مشاركتنا لمعاناة الشاعر ، أضف لهذا الاستعارة فى " أندب الشباب" .

وتمضى العبارة الثانية فى التعاليم لتعمق معنى العبارة رقم (١) ، والمقصود بالقوة أمام الهزال أن الضعف حل محلها ، وقوله : صامتا لا يتحدث – تكرار للتوكيد وإشباع الدلالة كما يقول علماء البلاغة العاصرون – أو التطوع عند ابن جنى ، على ما فيه من تشخيص للحديث وإرادة الفم الكلام . تستمر العبارة إذن فى نفس النسق الدلالى ، مستخدمة التضاد [٦٥]: القوة والهزال ، الإطناب : صامتاً لا يتحدث – على نفس وتيرة مراعاة النظير السالفة .

والبيت الثانى ينسج على منوال العبارة هذه ، وفيه تشخيص للشيب بمثابة الترشيح للاستعارة السابقة فى البيت الأول ، فإذا به قد أخلق وكسى – فى استعارتين قويتين ... واستخدام الماضى هنا يدل على تمام الفعل وتأكد وقوعه ، والكناية واضحة سابغة عن الشيب بالخلعة ذات الجلباب الرث ، ولعل السخرية المرة تتضح لنا فى أن يكسو الشيب الشاعر خلعته الرثة البالية ، وكأنه يهديها له ! وعبارة البيت تفوح بالبلى : أخلق – أى أبلى – رثة – أى بالية .. والبيت بروعته التصويرية يأتى فى إطار الدفقة الشعرية التى تستغرق جملة من الأبيات لا تزيدها القافية إلا روعة وقوة ، الأمر الذى يقطع بأن البحر الشعرى ليس قيداً بقدر ما هو نابع من وجدان الشاعر مساعد على إظهار فكرته [٦٦]. وليتنا نستطيع تلحين هذه القصيدة، ولعل هذا لا يعز على الموسيقيين

---

(٦٥) أو المقابلة أو المطابقة أو الطباق – وتكون بين العبارات أو الألفاظ والأفعال ، ومنها الاستتباع "أغرقوا فأدخلوا ناراً" ... قارن : القزوينى ، الإيضاح ، حـ٤ ، ص٣ ، وقارن : العسكرى : كتاب الصناعتين ، ص ٣٣٩-٣٥٢ .

(٦٦) فالشعر صدق وأصالة وليس تقليداً جامداً كما يقول المازنى : الشعر غاياته ، ص ٣٥،٥٨ وقارن : العقاد والمازنى : الديوان – مواضع متفرقة – وميخائيل نعيمة ، الغربال ، ص ٦٧-٦٨ – إذ يجعل الشعر ديوان الحياة الإنسانية ، وهذا يذكرنا بالحديث المروى عن الرسول (صلى) بأن الشعر ديوان العرب (وأضاف أبو فراس : أبداً وعنوان الأدب) وقد ثار نعيمة بالقافية العربية واعتبرها قيداً على الإبداع – أما العقاد فاعتبر أن الشاعر المبدع هو الذى يتغلب على القيود .

ونرى أن القافية نابعة من نظام اللغة ذاته فضلاً عن إحساس الشاعر بإيقاعها ، فهى طوق وليست غلاً =

إذن لتجلت لنا موسيقاها الحزينة المعبرة وإيحاءات ألفاظها . كما يلاحظ أن الشاعر عبر عن نفسه بالضمير المتصل فى : كسانى وجدتى ، وهو يستمر فى هذا فى البيت التالى (رقم٣) : حاجبى – عينى ... الذى يناظر عبارة التعاليم **وغارت العينان** – وهى عبارة موجزة توحى بأثر الزمن إيحاء خافياً غير خطابى إذا شئنا استخدام تعبير الناقد الكبير محمد مندور ، وهى تقترب من لغة الرمز التى أجادها أبو تمام . **والبارودى** عبّر عن المعنى ذاته مستكملاً تشخيص الشيب ، الذى لوى شعر حاجبيه على عينيه فجعله كالهداب وهو خمل الثوب كما يقول شارحا الديوان [٦٧]. وهذه مبالغة تفيد المعنى المقصود وهو إعاقة الشيب للرؤية الحسنة الواضحة . وفى البيت الرابع يتحدث الشاعر بضمير المتكلم فى الزمن المضارع وكأنه يلتفت عن الوصف السابق إلى الحديث عن حاله – أى أنه ينتقل من مخاطبة الآخر إلى حديث الذات (المونولوج) مع ما فى هذا الانتقال من تنوع أسلوبى يثرى الوصف الذى هو بصدده ويجتذب انتباه المتلقى [٦٨]. وقد استخدم أسلوب القصر ليشبه الشئ بالخيال أو الشبح : لا أرى الشىء – حين يسنح – إلا كخيال ، وحين يسنح أى يظهر – تؤكد ضعف الإبصار ، فعدم رؤية الشىء إذا كان ظاهراً أبلغ دلالة على ضعف الإبصار كما يؤكده مرة أخرى بقوله : **كأننى فى ضباب** . وقد يرى بعض النقاد أن لفظ : الشىء غير موفق ، ولكنه فى رأينا يفيد جو الإبهام وعدم التحديد الذى يتسق مع ضعف الرؤية ، لأنه لم يحدد شيئا معيناً .

± *وأما ابن خلكان* فالشاعرية عنده هى الطبيعة الفنية .. راجع : كامل كيلانى : صور جديدة ، ص ٢٢٥-٢٢٦ ، ويؤيد رأينا ورأى العقاد أن الشاعر أحمد رامى قال إنه ينظم على أربعين بحراً ! وهذا يعنى أن ثمة حرية تصرف كبيرة لدى ذى الموهبة .. عز الدين منصور : دراسات نقدية ، ص ١٧-١٨ .

(٦٧) *شرح مندور مذهبه فى "فى الميزان الجديد"* فنعى على الكلاسيكية إغراقها فى الخطابة باستخدام الألفاظ الرنانة ذات الإيقاع المرتفع ، وقال إن ثمة إشارات نفسية وخلجات خافية تحسن التعبير عن حال الشاعر مقارنة بالخطابة ... ونحن لا نقصر وصف الخطابة على الكلاسيكية ولا التعبير المهموس على الشعر الحديث أو المعاصر .. قارن كذلك : مندور : النقد المنهجى عند العرب .

* وأما الرمز فظهر فى شعر أبى تمام وعمر أبى ريشة .. عز الدين منصور ، دراسات ، ص ١٠-١١- وانتقل إلى درجات من الغموض وإخفاء الفكرة فى التيارات الحديثة . ولا شك أن شعراء المهجر امتازوا برمزيتهم ، ومنهم جبران وإيليا أبو ماضى .. وتبعهم أبو القاسم الشابى مثلاً .. والبحث عن الرمز يعود بنا إلى الشعر القديم قطعاً – مع مراعاة أن درجات الرمز ودلالاته متفاوته بين الشعراء .

(٦٨) هذا الالتفات البلاغى .. قارن العسكرى : كتاب الصناعتين ، ص ٤٣٨- ٤٤٠ ، وهو التبادل والتراسل الذى يشمل الالتفات من المتكلم إلى الغائب فى الضمائر على سبيل المثال ، أو من الأسماء الظاهرة إلى نقائضها .. صلاح فضل : شفرات ، ص ١٨ .

وتأتى عبارة : وصمت الأذنان لتشرح كسالفتها معنى الشيخوخة وتفصله ، كما تحدث معها سجعاً وتتم المناظرة بين غارت وصمت ، والعينان والأذنان . والبيت الخامس المناظر لهذه العبارة – عودة لضمير المتكلم المتصل – مع الفاعل المجهول فى : دعيت ، وخفاء الفاعل هنا يلائم خفاء الصوت نظراً لضعف السمع الذى كنى عنه الشاعر بأن الصوت يأتيه من وراء حجاب ، والحجاب يناظر الضباب فى البيت السابق كما يناظر السمع البصر أيضاً ... إن هذا التناظر المضبوط والترادف بين الكلمات يدلان على تمام الصنعة لدى **البارودى** ، **والصنعة لا تعارض الطبع والموهبة كما هو متصور ، بل هى أداتهما ، وصنعة الشاعر خافية متقنة تلقائية تفيض عن وجدانه وحدسه للعلاقات بين الأشياء** [٦٩]. والمعروف أن **البارودى** كان يرى أن الشاعر المجيد هو الذى يلائم بين اللفظ والمعنى ، وأنه كان يحبذ معاودة الشعر وتنقيحه شأنه شأن الحوليين وأشهرهم زهير بن أبى سلمى – الذين أطلق عليهم عبيد الشعر ، **فالبارودى** هو القائل عن الشعر :

"واهتف به من قبل تسريحــــه فالسهم منسوب إلى الرامـــــى" [٧٠]

ولعلنا نعود إلى هذه المسألة مرة أخرى .

ثم نقرأ العبارة التالية – رقم ٥– من التعاليم وهى تتناول حال القلب والعظام – فى مقابل العينين والأذنين فيما سبق – والقلب لا شك لب الشخصية الإنسانية لاسيما لدى المصرى القديم ، فهو محل الوجدان ومحل الفكر والنوايا والأعمال سواء بسواء ، ولذا كان يوزن مقابل رمز الحقيقة والعدالة (ماعت) فى محكمة الموتى التى أشرنا إليها آنفاً . هذا القلب أصبح من الهم والسقم حتى أنه لا يذكر الأمس القريب فما بالك بالآونة

---

[٦٩] قارن مثلا : *العقاد ، الديوان* ، ص ٣٤ .

وأيضاً : ساعات بين الكتب ، ص ١٠٦–١٠٨ إذ يقرر أن الشعر طبع مصقول بالصنعة يعبر عن معدن النفس والروح ، وينعى على الشعراء اتخاذهم نموذج الأدب الفرنسى الذى يهتم بالطلاوة السطحية واللباقة العابثة . ويمضى العقاد موضحاً الشعر الجيد فيقارن البحترى بشوقى (ص ١١٤–١١٩) ، ويقدم تعريفات فاسدة للشعر : ١٢٩–١٤٢ . كما عرض نظريته فى الشعراء المطبوعين – وكان البارودى رائدهم فى العصر الحديث – قارن : شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ١٢٥ وما بعدها .

[٧٠] قارن ديوان البارودى ، جـ١ : ص ٥٦ إذ يقدم الشاعر تعريفاً للشعر . وعن مدرسة زهير التى سماها العلامة شوقى ضيف مذهب الصنعة – راجع شوقى ضيف : الفن ومذاهبه ، ص ٢٤–٣٢ .

لخالية ! إنها مبالغة بارعة تدل على تمكن السأم والضعف من داخل الإنسان [٧١]، وأما لعظام ذاتها – وهى عمق البدن – فقد أصبحت هى الأخرى تشكو الشيخوخة ، ويشبه هذا التعبير قولنا إن الألم قد بلغ النخاع . باختصار جمع الأديب الوصف الباطن للألم مع الوصف الظاهر له ، فاستوفى موضوعه أحسن استيفاء . والحقيقة أن هذا المعنى متضمن فى قصيدة **البارودى** بوجه عام ولذلك لم نناظره بأبيات معينة من قصيدته .

وتتناول العبارة السادسة ألم القيام والقعود كليهما للدلالة على الإحساس بالألم فى كل الأحوال :

" كلما رمت نهضة أقعدتنـــــــى   ونية لا تقلها أعصـــــــابى "

أى ضعف لا تتحمله أعصابى . وقد زاد الشاعر المعنى وضوحا بأن شخص الضعف فى استعارة مؤثرة فجعله يقعده عن القيام والحركة ، واستخدم "كلما" أداة للربط للدلالة على التلازم بين محاولة القيام والعجز عنها ، وكنى عن شدة الضعف بأن أعصابه لا تكاد تتحمله . والفعلان فى الجملة يدلان على المضارع ويناظر أحدهما الآخر ، فهذا فاعله الشاعر وذاك فاعله الضعف (الونية) [٧٢].

وتبلغ الدفقة الشعرية مداها حيث لم تدع صولة الحوادث من الشاعر إلا أشلاء همة أى بقايا همة كانت ، وهنايتم تشخيص الصولة كما شُخصت الونية قبل ذلك مباشرة، والصولة هى السطوة . وعاد الشاعر لاستخدام أسلوب القصر لتأكيد أثر سطوة

---

[٧١] أشرنا من قبل لمحكمة الموتى والعدالة الأخروية ، ونضيف أن المخ – الذى ارتبط موضعه بالعقل – كان يتم التخلص منه عند تحنيط المتوفى .. وفى تحليلنا للنظرية المصرية القديمة عن الإنسان قرنّاها بالتصور الشمسى الإشراقى ، وعرضنا لمكونات الإنسان التسعة عند القدماء .. فايز على ، الديانة المصرية ص ٨٥-٨٦، ١٠٨-١١٨ (مخطوط) ، وقارن :

Brunner, Grundzüge d. Relig. , 142 – 143.

Budge, Osiris, II : 44. 70 , Relig. , 73 – 75

عن المبالغة الأدبية راجع : العسكرى ، الصناعتان ، ص ٤٠٣-٤٠٦ وقارن : القزوينى ، الإيضاح ، جـ ٤ ، ص ٤٢-٤٤

[٧٢] دارت البلاغة التقليدية فى تناولها للنقد حول الأخيلة – ومنها الكناية والاستعارة ، وقد تناولهما الجرجانى فى : دلائل الإعجاز ، ص ٤٣٠- ٤٥٠ – وأما العسكرى فتناول التشبيه فى : الصناعتين ص ٢٥٩ – ٢٨٢ ، وإضافة لذلك عالج الاستعارة والمجاز باعتبارهما من البديع : ص ٢٩٥-٣٣٨ .

الحوادث التى لم تبق منه إلا أشلاء أى بقايا متناثرة من همته [٧٣]. ولعل أسلوب القصر فى البيت الأخير نجح فى التركيز على الهدف الذى يقصده الشاعر بإرجائه إلى ما بعد أداة الاستثناء – أى فى موقع قافية البيت وخاتمة الفصل فى الوقت ذاته . والعبارة مليئة بالاستعارة . وهنا يبلغ الأمر منتهاه حيث يتأكد انتصار الأحداث على الشاعر انتصاراً مبيناً . والواقع أن وصف **البارودى** لحاله ينتقل أيضا ـ كما هو الحال فى مقدمة التعاليم من الظاهر إلى الباطن ، وإن كان التصوير فى كلتا الحالتين بليغا فى تأثيره وشموله . وكما جاء البيت السابع شاملا جاءت العبارة المناظرة له أيضاً لتعبر عن شمولية سوء الحال.

وفى كلمة جامعة نؤكد أن العبارة النثرية فى التعاليم قد بلغت ذروة الطلاوة الفنية – فهى نموذج للنثر الفنى يذكرنا بابن العميد وبديع الزمان فى تمكنهما من ترصيع العبارة بألوان البديع وتضمينها الصور البيانية والأساليب المبينة عن مكنون الذات . ولكنها لم تزل بعد نثراً ، والنثر – كما نعلم ويعلم النقاد – يتيح لكاتبه التعبير العقلانى الشعورى بينما الشعر بطبيعته يعبّر عن النزعات النفسية (العقل الباطن بالأساس) والحدس (ما يتجاوز العقل أساساً) ، ولهذا السبب الموضوعى يرجع تميّز عبارة **البارودى** الشعرية وحفولها بفنون البيان [٧٤].. وهذا أمر جدير بالملاحظة والاستغراب : إذ كيف يتفوق الشاعر – وهو لم يزل فى الخمسين من عمره – فى شكواه وتشاؤمه على ذلك الرجل الطاعن فى السن ؟! صحيح أن محنة النفى أضافت الكثير إلى وجدان الشاعر ، ولكن هذا ليس كل ما هنالك .

ويطرح السؤال نفسه : أين مذاهب النقد من هاتين المقطوعتين ؟ لاشك فى أنهما بلغتا قمة الصياغة الكلاسيكية ، ولكن التصنيف النقدى الجامد لا يفيدنا فى الحكم هنا .

---

(٧٣) تناول القزوينى أسلوب القصر فى : الإيضاح ، حـ٢ ، ص ٢٤–٥٥ .

(٧٤) أشرنا من قبل إلى نظرية الدفقة الشعرية التى تعتمد على الإلهام والخاطر ، وبالتالى فالقصيدة مجموعة من الوثبات تنتظم فى كل عضوى ، أو هى بنية . ومصدر الإلهام كما أسلفنا يتجاوز منطقة الشعور فى حالة الشعر ، ولكنه يصدر عن الشعور ويظل قريبا منه فى حالة النثر عادة . ولعل (دوركيم) حينما قرر أن تقاليد الفن والأدب تصدر عن الجبرية الاجتماعية – لم يكن يعنى إلا النثر ... راجع :
– يوسف أسعد ، سيكولوجية الإلهام ، ص ٧٧–٧٩ ، ١٧٩–١٨٣ ، وقارن : منصور ، دراسات ، ص ٢٤و ٢٩ والتوحيدى : المقابسات ، ص ٦٠ . ، وأيضا : دوركيم : قواعد المنهج ، ص ٥٨–٥٩ .

ذلك أن المقطوعتين فى الوقت ذاته تضربان بأوفر سهم فى **مذهب الرومانسية** ، فكل من الأديبين يفيض فى تأمل حاله ، ويبدع فى تصوير وجدانه متحدثاً عن ذاته منشغلا عن كثير مما حوله ، **فحتحات حتب يضرب المثل فى التعبير عن الذاتية** – بل عن جوهرها العميق المكنون – **على عكس ما يقال عن الأدب المصرى إنه مغرق فى التقليد والكلاسيكية** ! وكذلك إذا تمسكنا بحذافير النقد المذهبى لتورعنا عن نعت مقطوعة **البارودى** – بل قصيدته – بالرومانسية . لذلك لا نمل من الدعوة **إلى النقد المنهجى بمعنى ألا نصنف الأديب – أو أعماله – بطريقة قبلية *a priori* بل علينا أن نحلل كل عمل تحليلاً كافياً فى موضوعية تامة ، ومعنى هذا أن يكون النقد لاحقا بعدياً *a posteriori*** – ينطلق من العمل الأدبى دون فرض أحكام ولا بدهيات مسبقة أو إسقاط رؤى نقدية جاهزة . وليس معنى ظهور مذاهب نقدية حديثة أو معاصرة أنها تجاوزت الأدب القديم ، فالأدب الإنسانى مهما بعد عصره يلتقى مع أحدث تلك المذاهب.

ويعنينا أن نشير إلى أن القرابة المعروفة بين اللغتين المصرية والعربية تقف بلا شك وراء التشابه الأدبى بين الأديبين رغم تباعد زمانيهما . ورغم إلحاحنا من قبل فى التدليل على أن **البارودى قد اطلع** على التعاليم أو كان على دراية بمضمونها ، **فإننا نعود لنؤكد أن المسألة أعمق من هذا ، إذ أن قوامها هو** الروح المصرى **التى جمعت أشتات وجدان كل من الأديبين وألفت بين أسلوبيهما** ، وإن كانت ألوف السنين قد حالت دون لقائهما فى صعيد واحد . هكذا يتأكد لنا أن الروح المصرى كان وراء ذلك التشابه الذى يصل فى بعض التعبيرات إلى حد المطابقة اللفظية .

الفصل الثاني:

قصيدة البارودى رؤية نقدية

بعد ما دللنا على أصالة **البارودي** فى التعبير عن الروح المصري نقوم بتحليل قصيدته التى تناولنا فيما سبق جزءاً منها . وطبيعى أن نشير إلى علاقة القصيدة كبنية لغوية أدبية بواقع حياة الشاعر وأحوال المجتمع - بمعنى أن نستخرج منها شتى الدلالات الإنسانية الممكنة .

وتنقسم القصيدة - وإن كانت تشكل وحدة عضوية واحدة إلى خمسة أقسام (وثبات) متآلفة معاً : المقدمة - الحنين - وصف المشيب - رثاء الصحاب - الشكوى والخاتمة . ولعله يتضح لنا أثناء تناولنا النقدى لهذه الأقسام مدى تعبير الشاعر عن الروح المصري .

المقدمة : تتكون من أربعة أبيات :

أين أيــام لذتى وشبابـــــــى؟   أتراها تعود بعد الذهــــــاب ؟

ذاك عهد مضى ، وأبعد شـــىء   أن يرد الزمان عهد التصابـــى

فــأديرا على ذكـــراه إنــــى   منذ فــارقتــه شــديد المصــاب

كل شىء يســلوه ذو اللــب إلا   ماض اللهــو فى زمـــان الشــباب

و أول ما يطالعنا فى القصيدة لفظا الشباب واللذة والتحسر على زوالهما فى أسلوب إنشائى ، إذ استخدم **البارودي** الاستفهام مرتين : فى الشطر الأول للتحسر كما أسلفنا ، وفى الشطر الثانى لإنكار عودة الشباب الذى ولى . هكذا أحسن الشاعر التعبير إذ عرض للمعنى من جوانب شتّى ، ولم يعبر عنه تعبيراً مباشراً . ولدى قراءة البيت الأول نشعر كذلك كما لوأن الشاعر يتمنى عودة تلك الأيام وهذا إحساس يشعّ من بين الكلمات [٧٥] . وفى حين استخدم هنا ضمير المتكلم المتصل: لذتى وشبابى إذا به يتحدث

---

[٧٥] صدق التعبير والشعر المطبوع غير المتكلف والتجربة الشعرية هى ضمان جودة الشعر لدى معظم النقاد - لا سيما الكلاسيكيين منهم .

راجع مثلاً : المرزوقى ، شرح ديوان الحماسة ، ص ٩، ١٢ والمنفلوطى ، النظرات ، المقدمة ص ١-٣. وابن خلدون ، المقدمة ، ص ٥٤٤-٥٤٧ =

فى البيت(٢) عن الشباب بضمير الغائب البعيد ، فاستخدم ذلك إشارة للبعيد والفعل الماضى نفسه وصفة المبالغة . وجميل أنه شخص الزمان الذى العهدَ جزء منه فصنع صورة ذهنية رائعة ذات مجاز فأنكر أن يعيد الزمان ما سلبه . وفى البيت (٣) يلتفت إلى صاحبيه اللذين نفاجأ بوجودهمافى ذاكرته ، إذا لا يدلنا على ذلك إلا مناداته لهما : فأديرا ، وهو أمر طلب للمثنى المخاطب ، فهو يطلب منهما أن يديرا ذكرى ذلك العهد، والمألوف أن يديرا كأس الشراب للمنادمة ! والاستعارة هنا بديعة لأنها تنقل لنا جو المنادمة والألفة إذ يرجوهما ضمناً أن يخففا من مصابه وهذا الالتفات يدلنا على مدى استغراق الشاعر فى تأملاته ، والحقيقة أن **البارودى** أبدع كعادته فى تضمين الدلالات التى يرمى إليها فيما بين عباراته ونداء الصاحبين أو الصحاب تقليد متوارث . قال امرؤ القيس مثلا :

وقوفاً بها صحبى علىّ مطيهــم   يقولون : لا تهلك أسى ، وتجمل

وأبو فراس :

خليلىّ لم لا تبكيانى صبابـــــة ؟   أأبدلتما بالأجرع الفرد أجرعـــــا

وقوله : يا أيها الراكبان هل لكمـــــا   فى حمل نجوى يخف محملهــــا؟

وقد درج **البارودى** على هذا التقليد ، فقال مثلاً :

خليلى هل طال الدجـــــى أم تقيدت   كواكبه ؟ أم ضل عن نهجه الغد ؟

وقال فى تقديم مدحه لعبد الله فكرى :

= والمرصفى ، الوسيلة الأدبية ، ص ٤٦٤ وما بعدها .

والعقاد والمازنى : الديوان ، ص ٣٥ وما بعدها والكتاب كله نقد تطبيقى عن شعر شوقى وحافظ وأدب الرافعى والمنفلوطى ، وقد أخذ على شوقى ضعف الرثاء – سخافة التقليد – الأسلوب الإخبارى – التفكك وفقدان وحدة القصيدة – وفساد المعنى – والسرقة والتقليد – والعناية بالأعراض دون الجوهر .. مواضع متفرقة .

وقارن : التونسى : فصول ، ص ٢٥-١١٤ أنور الجندى : المحافظة والتجديد ، ص ٣١٣-٣١٥ عن الديوان ، ص ٤٦٦-٤٨٠ عن المازنى – وأدبه وأسلوبه .

والعقاد : شاعر الغزل ، إذ يحلل الصدق الفنى فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، ص ٢١٣-٢١٦ .

أديرا كؤوس الراح قد لمع الفجـــر   وصاحت بنا الأطيار : أن وجب السكر

ويخلص **البارودي** من جو الحسرة إلى حكمة يلخص بها ما تقدم من وصف حاله ، ويخلص منها إلى الفصل التالى (الحنين) ، فيقرر بأسلوب الاستثناء التوكيد أن صاحب العقل – ويعنى به نفسه – لا يمكن أن ينسى أيام الشباب ! وهنا التفات آخر إذ يعبر عن نفسه بأسلوب الغائب – وهو التفات بلاغى عند النقاد التقليديين .

فى هذه المقدمة إذن يلتزم **البارودي** براعة الاستهلال وصدق البيان ملتزماً بعمود الشعر كما عبر عنه المرزوقى وابن خلدون وغيرهما(٧٦). كما نلاحظ بداية القصيدة المؤثرة إذ ينفذ الشاعر بسؤاليه إلى صميم الموضوع ، وكأنه مستغرق فى رؤية أو حلم يقظة إذ استأثر به الخطب وسيطر على شعوره فكأنه عزله عن العالم الخارجى (٧٧)، وكذلك مازج **البارودي** بين ضميرى الغائب والمتكلم ، وبين الإنشاء والخبر ، فصنع مقطوعة مائجة بالجدل حافلة بالدراما ناقلة لأدق أحاسيسه (٧٨). ولا يفوتنا أن نقول إن نسق الذاكرة – أى النسق الزمانى – هو السائد فى هذه المقدمة فإذا به يستخدم مفردات مثل : زمان – عهد – أيام – ذكراه ، وأفعالاً مثل : مضى – يرد – يسلو . وقد أبدع الشاعر فى إحداث حركة ذهنية تحمل المستمع على مشاركته وجدانياً .

---

(٧٦) ويشمل عمود الشعر قضايا النقد التقليدية مثل حسن المطلع وحسن التخلص ، واللفظ واختياره ليعبر عن المعنى ، ووحدة البيت ، والصدق والكذب – بمعناهما الخلقى فى الغالب ، وأغراض القصيدة وختامها والسرقات الأدبية ، والصور القريبة والبعيدة ... راجع مثلا : المرزوقى ، ص ٨-١٢ ، والمقدمة لابن خلدون : ٥٣٤-٥٤١ وقارن المراجع المذكورة فى الهامش السابق . ونحن نلاحظ من جانبنا موسوعية التناول لدى القدماء لاسيما الجرجانى – إذ أدركوا كثيراً من قضايا النقد الحديث والمعاصر – وإن عبّروا عنها بلغتهم .

(٧٧) دراسة استهلال **البارودي** لقصائده تحتاج لبحث منفصل – لكننا نلاحظ أنه كثيراً ما عدل عن المقدمات الطللية وما شابهها ، وجدد فى هذا المجال كثيراً – اللهم إلا فى بعض قصائد المعارضة التى تعمد فيها محاكاة القدماء – ولنا أن نفهم المحاكاة بمعناها الأرسطى – الذى ينطوى على الإبداع وصدق التعبير ... عن براعة الاستهلال بلاغيا راجع : الجبلاوى : المختار من العمدة ، ص ٢٢-٣٠ إذ يعرض للمتنبى وعنترة وغير هما – وقارن : فايز على : معارضات **البارودي** (مخطوط)

(٧٨) فى فصل لاحق نتناول البنية الدرامية لإحدى قصائد **البارودي** ، وفى دراستنا عن : معارضات **البارودي** – أوضحنا البعد الدرامى والبعد الملحمى فى شعره أيضاً . وجدير بالذكر أن الأدب المصرى القديم ضم أعمالا درامية عظيمة – وذلك قبل الدراما اليونانية .. قارن : فايز على : الأدب المصرى ، حـ٢ ، ص ١٢٢-١٣٦ (مخطوط) .

وإذا كان التحسر خصلة إنسانية فقد كان **الباوودو** واقعيا في تعبيره عنها – رومانسيا إذا استغرقته تأملاته واستغرق فيها فأجاد التعبير عنها [٧٩]– بيد أنه ظل أميناً للروح المصري الذي يأبى إلا الظهور في جملة من العلامات أولها : الميل للهو واللذة (النزعة الإبيقورية) التي تتضح في "أغنية عازف الطنبور وأغنية أنتف المشهورة – وفيها يحُض العازف الناس على اغتنام متع الحياة ، وهي تعد نموذجا أول للفلسفة الإبيقورية ورباعيات الخيام الشاعر الفارسي [٨٠]: " آه أيها القبر لقد أقمت للأفراح ، ولقد أسست لكل جميل .. إن الأمور تسير سيراً حسناً مع هذا الأمير الطيب [صاحب المقبرة] .. الأشراف والمعظمون دفنوا في أهرامهم ، ولم يأت أحد من هناك ليحدثنا عن حالهم .. فمتع نفسك ما دمت حياً ، وضع العطر على رأسك ، والبس الكتان الجميل ، ودلك نفسك بالروائح الزكية المقدسة .. اِقضِ اليوم في سعادة ولا تجهدن نفسك . لا يستطيع أحد أن يأخذ متاعه معه . اصغ ! وليس في قدرة إنسان ولي أن

---

(٧٩) لا يخالجنا الشك في أن **الباوودو** كان رومنسيا في كثير من أشعاره – وتشمل الغزل والرثاء والشكوى ... وفي تعبيره الصادق تلتقي مذاهب نقدية عديدة فضلاً عن الرومانسية كالواقعية – فهو عبر عن حاله الراهن أحسن تعبير كما تصدى لنقد النفاق والكسل والتخاذل وشتى الآفات الاجتماعية ، ويعد شعره السياسي نموذجاً رائداً للواقعية . وقد اعتبر المرصفي شعره نموذجاً لشعر الأمراء الذي يعرب عن صاحبه – في أغراض الفخر والحماسة والرثاء والوصف – ولايسف في الهجاء أو المديح المتكلف – وقد أدرك المرصفي أن القصيدة وحدة عضوية فرفض ما نادى به ابن خلدون من وحدة البيت .

قارن : المرصفي ، الوسيلة الأدبية ، ص ٤٦٤ – ٥٠١ . وأيضاً .

العقاد : ابن الرومي – إذ يفهم الواقعية بمعنى تعبير الشعر عن دقائق حياة الشاعر ، ولعل العقاد تأسى مذهب النقاد الفرنسيين آنذاك . وأيضا :

أميرة مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٠ عن الإلهام الشعري ، ص ١٢–١٣ عن النقد التأثيري والرومنسي ، ص ١٤ عن الواقعية الاشتراكية – التي تختلف معها في فهمها للالتزام – وص ١٥ عن النقد الموضوعي (لدى هيبوليت تين : ت ١٨٩٣م) ...

وعن المشاركة الوجدانية : زكي نجيب محمود ، مع الشعراء ص ١٨٥–١٩٧ إذ يتسم التعبير الشعري عنده بالغزارة النفسية واستبطان المكنون الوجداني للألفاظ والتعبير الإيحائي غير المباشر .. وقارن أيضا:

إبراهيم اللبان : مشكلات فلسفية ، ص ١٢٩–١٣١ عن الشعور ، ص ١٤٥–١٤٨ عن المشاركة الوجدانية في الشعر ودورها في التجانس الاجتماعي .

(٨٠) راجع : فايز علي ، الأدب المصري ، حـ٢ ، ص ١٣٩–١٤٣ . والأغنية تناظرها أخرى تحض على التدبر في الموت . وقارن : سليم حسن ، الأدب ، حـ٢ : ٦٠ ، ٢٢٧–٣٣٢ – تاريخ الحضارة المصرية : ٤٢١ – ٤٢٣ وأيضاً :

Kischkewitz, liebe Sagen, S. 85 – 86
Brunner, Grund züge, S. 106

يعود ثانية". وثانى العلامات استخدام لفظ اللب : كل شيء يسلوه ذو اللب ... واللب هو جوهر الشيء ولبابه ، وهو القلب والعقل معاً (يب : بالمصرية) ، ولعل تجانس الكلمتين لفظاً يشى بعمق الفلسفة المصرية القديمة التى كانت تحفل بالقلب (اللب) وتعتبره محل الفهم والإدراك أيضا – وقد أوضحنا ذلك لدى تناولنا لمحكمة الموتى . والأمر الثالث أن التحسر على اليوم الذى مضى قد يرد على ألسنة الشعراء العرب كثيراً ، بيد أنه – فيما يبدو لنا – أكثر وروداً على ألسنة الشعراء المصريين منذ القدم – وأكثر كثافة أيضا – إذ يستغرق هنا جملة من الأبيات فى المقدمة ، ويعاود الظهور فى تضاعيف قصيدة **البارودي** بعد ذلك .

وبينما غلب التصور الزمانى على المقدمة إذا نحن بصدد نسق مكانى فى الفصل التالى (الحنين) ، فالشاعر هنا بصدد استيفاء الوصف المكانى لمعاهد صباه فى وادى النيل حيث المياه والخضرة والسفن الجارية والقصور...

١- ليت شعرى متى أرى روضة المنـــــ	ـــيل ذات النخيل والأعنـــــاب؟
٢- حيث تجرى السفين مستبقـــــــات	فوق نهر مثل اللجين المـــــذاب
٣- قد أحاطت بشاطئيه قصـــــــــور	مشرقات يلحن مثل القبـــــاب
٤- ملعب تسرح النواظر منـــــــــه	بين أفنان جنة وشعـــــــــاب
٥- كلما شافه النسيـــــــم ثـــــراه	عاد منه بنفحـــة كالمـــــلاب

هنا يكنى الشاعر عن جهله بقوله : ليت شعرى – أى ليتنى أعلم – وكان يكفى أن يستفهم بمتى ... ليدل على عدم علمه واستحالته ، ولكن لعله أراد التوكيد والجرى على عادة العرب – الذين كان يعى شعرهم عن ظهر قلب – مما حدا بالعلامة زكى نجيب محمود أن يقول إن الثقافة السمعية كانت تغلب أحيانا ثقافة الرؤية والنظر لدى **البارودي**، فيصف البيئة من حوله بأوصاف عربية تقليدية قد لا تتفق مع واقع الحال[٨١]. ولعل هذا المنحى يتضح جلياً فى قوله : ذات النخيل والأعناب – وهما

---

(٨١) مثال ذلك أن يصف **البارودي** الصبا – الريح الشرقية المعروفة بالجزيرة العربية – مثلاً كما يذكر زكى نجيب محمود – وفى نفس الوقت يصف الريح بأنها شمالية : " هو يوم تعطرت طرفاه : بشمال مسكية النفحات " . " باسم الزهر ، عاطر النشر ، هامى الـ :. قطر ، وانى الصبا عليل المهاة " – و**البارودي**

مقترنان دوماً فى وصف القرآن للجنة ، وهما - بالأحرى - رمزان للخلود لدى المصريين فى كتب الآخرة ، فالنخيل رمز البركة والعنب شراب الجنة (والآلهة) - وقلما تخلو مقبرة من تصويرهما - لا سيما مقابر النبلاء [٨٢]. والبيت كله يفيض بالحسرة معززاً جو القصيدة الأساسى .

وفى البيت الثانى يضيف عنصر الحركة الدافقة : حيث تجرى السفين مستبقات ، فيستخدم المضارع الوصفى وينعت السفن بمحاولة السباق وكأنها فرسان تتسابق بالخيول فى المضمار ! ولكن السفن تجرى فوق نهر من الفضة السائلة ، لأن الفضة المذابة تحاكى حركة الأمواج الهادئة ذات اللون الأبيض الذى يواكب السفن بيضاء الأشرعة ، والنخيل والأعناب الخضراء ، فكأن الشاعر يستكمل لوحة ألوانه .

واستكمالا لعناصر الطبيعة التى ذكر منها الخضرة والنيل والسفن والمياه إذا به يذكر القصور - وهى عمارة الإنسان وسكناه ، وهو يشبهها بالقباب لأنها أكثر جذباً للنظر ، ولعله يقصد قبة السماء ليشبه هذه القصور فى سموها وعظمتها بالسماء ! وهو فى كل حال يضيف عنصر الشكل أو التشكيل المعمارى (القصور) ليزيد الصورة تماماً.

ولتوكيد عنصر الحركة نرى القصور : قد أحاطت بشاطئيه (شاطئى النهر) ، كما أن السفين تجرى ... والنواظر تسرح - فى البيت الرابع - بين أغصان الجنة والشعاب - أى حيث تسيل المياه - لتضيف حركة جديدة فى جوانب الصورة . وهنا نؤكد ما قاله النقادة حسين هيكل إن وصف المنظور فى شعر **البارودى** ظاهرة تميزه ، وهو يستدل على هذا بقوله فى وصف الحرب :

= فى رأيه صادر فى محاكاته عن طبع لا عن تكلف ، وهو يعارض رأى هيكل فى أن وصف المنظور هو الذى يميز شعره - زكى محمود : مع الشعراء ، ١٧٥-١٨٦ ،

[٨٢] وقال **البارودى** فى قصيدة أخرى :

ليت شعرى متى أرى روضة المنيـــــل ذات النخيل والثمـــــرات ؟

وفى المقارنة بين شراب التمر وشراب العنب :

فقاتلة المرجون للفاقــــد النــــــدى وصافية العنقود للماجد الغمـــــر

وبالمناسبة فقد كان النبيذ شراب الآلهة فى مصر القديمة .

ولما تداعى القوم واشتبك القنا ودارت كما تهوى على قطبها الحرب [٨٣]..

ويضيف الشاعر فى البيت الخامس حركة النسيم – فى استعارة مستحدثة ، فإذا بالنسيم يشافه ثرى النيل فيتزود برائحة الزعفران – أى عبق الزهور والرياحين وحتى يؤكد تكرار هذه الحركة استخدم (كلما) ، فكأن هذه الحركة مستمرة أبداً ! ويستكمل الشاعر نفس النسق فيذيله بهذه الأبيات الأربعة :

٦- ذاك مرعى أنسى ، وملعب لهـــوى	وجنى صبوتى ومغنى صحابى
٧- لست أنساه – ما حييت – وحاشـــا	أن ترانى لعهده غير صابـــى
٨- ليس يرعى حق الوداد ، ولا يـــذ	كر عهداً إلا كريـــم النصـــاب
٩- فلئن زال فاشتياقى إليـــــــه	مثل قولى باق على الأحقـــاب

والتقسيم الرباعى فى البيت السادس يكرس نسق المكان – مرعى – ملعب – جنى – مغنى أى منزل ، وهى كلها أسماء مكان – ويمهد لاستعادة نسق الزمان تواً . والتقسيم يفيض بنغمة إيقاعية عالية تتجاوب مع تصاعد إيقاع الوجدان الذى ينشغل بالأنس واللهو وجهالة الشباب ... وهى عناصر سبق ذكرها آنفاً فإذا به يؤكدها .

ويؤكد – فى البيت السابع – أبدية تذكره لبلاده مصر واستحالة أن ينساها ، إذ يعود لاستخدام ضمير المتكلم مؤكداً صبوته وعشقه لها ويرجع فى ذات الوقت للنسق الزمانى : أن ترانى لعهده غير صابى أى هيهات أنسى ذلك العهد (الزمان) ! هكذا يتزاوج النسقان : المكانى والزمانى معاً ، ويؤكد نفس المعنى فى حكمة يصوغها فى البيت التالى – كانياً عن نفسه بكريم النصاب – أى طيب الأصل – كما سبق وكنى عنها بذى اللب فى مستهل قصيدته .

([٨٣]) الديوان ، جـ١ ، ص ٢٢ ، يقول هيكل : "وظل تصوير المنظور واضحاً فى هذا الطور – مشيراً لحرب البلقان – وضوحه فى أطوار شعر البارودى جميعاً ، بل يزداد قوة ووضوحاً ، وتزداد فيه الحركة والحياة بوجه خاص " . وهو على حق فيما يقول ، وهذا يكفى للرد على عمر الدسوقى الذى ارتأى أن البارودى أجاد وصف الطبيعة الصامتة ! التى لا حياة فيها :

الدسوقى : البارودى ، ص ٤٦ .

وهنا يتأكد معنى الوفاء فى الحب ، وانشغال البال دائماً بالحبيب وهو الوطن – ويستخدم كذلك الفعل المضارع – ليس يرعى ، ولا ينكر – ولست أنساه – وكأنه يحدثنا حديث الحال الواقعة ، وهو يجرى بالأحرى محادثة ذاتية مع نفسه . وكما أبدع التقسيم فى البيت السادس جرياً على دأبه فى العناية باللفظ – وهى عناية لم يترك **بتمام** **هتيه** والأدباء القدامى فرصة ليبرهنوا عليها – فإنه – فى البيت التاسع ينسج على منوال التضاد بين الزوال والبقاء ، فيثبت زوال ذلك العهد ليؤكد بقاء شوقه إليه ، ويشبه هذا الأخير ببقاء قوله – أى خلود شعره : "وذكر الفتى بعد الممات خلوده ". وهذا التذييل " .. مثل قولى باق على الأحقاب " يظهر لنا بجلاء نفسية الشاعر الفارس أو الشاعر الأمير – إن شئنا استخدام تعبير الشيخ المرصفى [٨٤]، **فالبارودى** يأبى إلا أن يباهى بسمو قوله ويفخر به – وإن كان بصدد الشكوى ! وهذا التذييل يتجاوب مع ما ورد فى المقدمة – بدرجة أقل – حين أشار إلى نفسه بذى اللب ، وكريم النصاب فى البيت السابق تواً .

ومع تسليمنا بأن هذه القصيدة عظيمة الإبداع والتعبير عن حال قائلها وشخصيته ، فلابد من ملاحظة أنها تعبر عن الارتباط الشديد بين الشاعر ووطنه . يظهر هذا فى وصفه النيل الذى يستغرق هذا الفصل من القصيدة بحيث تنصهر الأبيات فى إطار الحنين هذا – كما يظهر فى احتفاظه بذكريات الشباب التى لا يمكنه تجاهلها أو نسيانها.

وفى هذا الصدد يرى الأستاذ الحديدى أن شعر الحنين – الذى أجاده **البارودى** – لم يظهر لدى إقامته بالآستانة – إذ لا نجد له أثراً – ولكنه يظهر أثناء حرب **كريت** ، ويتأكد فى قصائده التى قالها فى حرب **البلقان** [٨٥].

---

(٨٤) أشرنا فيما مضى إلى نظرية الشعراء الأمراء للمرصفى ، ويلخصها قول أبى فراس :

الشعر ديوان العـــــرب	أبداً ، وعنـــــوان الأدب
لم أعدُ فيه مفاخـــــرى	ومديح آبائـــى النجـــب
ومقطعات ربمـــــا	حليت منهن الكتـــب
لا فى المديح ولا الهجـــ	ـاء ولا المجون ولا اللعـب

فشعر الأمراء يختص بالفخر بالمناقب ويتميز صاحبه بالنبالة .

(٨٥) راجع : على الحديدى : **البارودى** ، ص ٨١ =

بيد أننا نعود لنؤكد أن الحنين إلى الوطن طبع إنسانى ، ولكن ظهوره بهذه الحدة – وهو أمر جميل – **يكاد يميز المصرى منذ فجر حضارته ، وبمعنى آخر فإن الحنين سمة أصيلة للروح المصري** الذى يتبدى فى تضاعيف هذه القصيدة وغيرها . فقصة سنوحى الذى اضطر إلى هجر وطنه هجراً طارئاً بسبب أزمة سياسية داخلية – إبان الأسرة الثانية عشرة أى منذ حوالى أربعة آلاف عام – هذه القصة تفيض بتصوير شكوى سنوحى من الغربة ، وقد انعكس ذلك فى أحاديثه مع الرسل الذين كان يستقبلهم فى منفاه ويكرم وفادتهم ولا يترك فرصة ليعبر لهم عن حنينه لوطنه ومودته لأهله .

وهذا الطبع يظهر أيضا بجلاء فى شعر البهاء زهير ، إذ يقول من قصيدة له وهو بالحجاز – حيث قضى صباه – متذكراً وطنه :

"سقا وادياً بين العريش وبرقـــــة   من المزن هطال الشآبيب هتـــــان

وحيّا النسيم الطلق عنى إذا سرى   هنالك أوطاناً إذا قيل أوطـــــــان"

وليس من المصادفة أن نطالع أبياتاً فى الحنين أيضا فى ديوان الشاعر المهذب الأسوانى يقول فيها [٨٦]:

"أحبابنا ما بالكمـــــــــــــ   فينا من الأعـــــداء أعـــدى ؟

وحياة حبكمـــــ بتـــــــر   بة وصلكم ما خنت عهـــــدا " ؟

ولشاعرنا **البارودى** أبيات رائعة فى الحنين ليس أشهرها قوله :

متى ترد الهيم الخوامس منهـــــلاً   تبل به الأكباد وهى عطـــــاش

---

* وقارن : هيكل : مقدمة الديوان ، ص ٢٠-٢١ حيث يذكر أن **البارودى** أضاف وصف مصر : طبيعتها وآثارها ونهرها ومزارعها بعد عودته إليها فى معية الخديو إسماعيل ، ثم أضاف فى قصائده أثناء حرب البلقان غرض الحنين إلى الوطن .

(٨٦) فايز على : الأدب المصرى ، جـ٢ ، ص ٨٩ – ٩٣ .

راجع عن قصة سنوحى الدراسة القيمة التى قام بها العلامة جاردينر A . H . Gardiner , Notes on Sinuhe, pp, 2- 3 , 8 , 168 حيث يقارن ألقاب سنوحى ومطلع مخطوطتى قصته – اللتين ترجعان للأسرة ١٢، ١٣ (حوالى ١٩٧٠ ق . م) بتعليم بتاح حتب ....

وقارن : سليم حسن – الأدب المصرى ، والمراجع التى ذكرناها عن الأدب المصرى من قبل . وللمؤلف أيضاً قصة : عودة سنوحى – استوحى فيها الخطوط الأساس للقصة الأصلية .

أرى الغيث عم الأرض من كل جانب   وموضع رحلى لم يصبه رشاش
فهل نسمة من جدول النيل ترتـــوى   بها كبد ظمآنة ومشـــــــاش ؟

وحينما يعود الشاعر لمخاطبة النديمين يبتدئ فصلاً جديداً عنوانه "وصف المشيب" ، وعودته إلى خطابهما تعكس لنا شعوره بالالتياع والفقد – يؤكد هذا الشعور قوله : من سرنديب ، أى على بعد الشقة وطول المسافة بيننا فإننى ألتمس منكما الكف عن ملامى ، وكأنهما ما برحا حاضرين معه وهو يتحسر على شبابه ويحن لمعاهد الصبا [٨٧]. إن هذا الالتفات للنديمين ملىء بالدلالات النفسية العميقة إذن – على نحو ما حاولنا إيضاحه . كما يردف الشاعر أمراً طلبياً آخر إذا يلتمس من صاحبيه أن يتركاه لهمه ، وقد أتاح لنا تصور هذا الهم غير المحدود فقال : وخليانى لمابى – وهو تعبير مصرى قح سريع الورود إلى لسان المكروب المهموم :

يا نديمى من سرنديب كفـــا   عن ملامى وخليانى لمابـــــى !

وتتواصل الأبيات فى دفقة تشتمل ذووة القصيدة ، وهى مجموعة الأبيات التى سبق أن قارناها بمقطوعة بتاح حتب فى وصف الشيخوخة – إذ يصور لنا ضعف البصر وضعف السمع وتضعضع صحته بعامة . ثم ينتقل إلى فصل آخر يرثى فيه صاحبيه : أستاذه حسين المرصفى وصديقه عبد الله فكرى :

فجعتنى بوالدى وأهـــــلـــى   ثم أنحت تكرّ فى أترابـــــى
كل يوم يزول عنى حبيـــب   يالقلبى من فرقة الأحبـــاب!
أين منى حسين بل أين عبد اللــ   ــه رب الكمـــــال والآداب ؟
مضيا غير ذكرة وبقاء الذكــ   ــر فخر يدوم للأعقـــــاب
لم أجد منهما بديلاً لنفســى   غير حزنى عليهما واكتئابى

---

(٨٧) الأمر من أساليب الإنشاء – وفى رأينا أن جوهر التعبير الشعرى إنشاء لا خبر ، بمعنى أنه لا تسرى عليه مقولتا الصدق والكذب – لأنه يختص بوصف الحال الراهنة للشاعر . وحتى أساليب الشعر الخبرية ينبغى أن ينظر لها على نفس الوتيرة ... وعن الأمر المجازى راجع :
حسن الصنيع ، ص ٦٦ وما بعدها وقارن : الإيضاح ، ٢ : ٧٧– ٨٤

والشاعر يفصل ما حل به ، فيجعل الفاعل صولة الحوادث أى سطوتها ، وهو نفسه فى محل المفعول ، والحوادث ذات قصد وسطوة ، فهى تفجعه بوالديه وأهله ، ثم تكر فى رفاقه ولداته ، فهل هناك تصوير لقدرتها على البطش أبلغ من هذا ؟ ولعلنا نتذكر فى هذا السياق " أسطورة هلاك البشرية "[٨٨] إذ تقوم البقرة حتحور - وقد سقاها تحوت الخمر حتى ثملت - بتعقب البشر راكضة فى إثرهم حتى لم تكد تدع منهم أحداً على قيد الحياة . أنظر إلى تصوير **البارودى** تجده مشتملاً على تشبيه ضمنى - قائم على الأسطورة المصرية - فكأنه يشبه الحوادث فى فتكها بتلك البقرة الفاتكة الثملة ! وهى أيضاً لم تكد تترك صاحباً من صحابه عى قيد الحياة ، وبعد ذكر الأتراب يقترب من موضوعه اقتراباً واضحاً ، فيذكر الأحباء ، مبالغاً فى سرعة فقده لهم : إذ يفارق واحداً منهم كل يوم ! ويتعجب لذلك : يا لقلبى من فرقة الأحباب ! ثم يذكر صاحبيه كلاً باسمه مستخدماً أسلوب الاستفهام المجازى الذى استخدمه فى بداية قصيدته . والاستفهام يعكس تحسره لفقدهما : أولاً لبعد المكان وثانياً لرحيلهما . ويعود الشاعر - أو تعود بنا عبارته إلى ظاهرة توارد الخواطر - أو تداعى المعانى فى علم النفس[٨٩]- فيؤكد أن رحيل صاحبيه وإن كان زوالاً ظاهرياً - فإنه خلود حقيقى يرجع إلى بقاء ذكرهما الحسن ، وهو معنى كرره **البارودى** كثيراً فى شعره - إذ قال :

- **فلا يسر عداتى ما بليــــت بــه ــــ فسوف تفنى ويبقى ذكرى الحسن**
- **.سيبقى به ذكرى على الدهر خالدا ــــ وذكر الفتى بعد الممــــات خلوده**

---

(٨٨) أسطورة هلاك البشرية (وإنقاذها) تشبه أسطورة الطوفان عند البابليين ، ولكن وسيلة الإهلاك هنا كانت البقرة المقدسة حتحور - ابنة رع إله الشمس أو عينه الثالثة - التى أرسل إليها تحوت (إله المعرفة) ليحضرها من النوبة ، ثم كلفها بالمهمة ... وأخيراً صعد إله الشمس فى السماء ..

قارن : Traut, Früh Formen , SS 122-125 , 145- 152

Budge, T. Gods, I : pp. 388 - 399.

Brunner, Grundzüge , SS. 86 - 87

وتشيرنى : الديانة : ٦٠-٦٢ ، رندل كلارك : الرمز والأسطورة : ١٧٧-١٨٢ .

وسليم حسن : الأدب : ١ : ٨١-٨٤ ، تاريخ الحضارة : ٣٧٧-٣٧٨ .

(٨٩) لاشك أن المعرفة الجيدة بعلم النفس تفيد كثيراً فى تحليل النصوص الأدبية . وكان لنظريات فرويد ويونج وفروم أعظم الأثر فى تطوير النقد الأدبى ... قارن : سعد أبو الرضا ، نحو منهج نفسى فى نقد الشعر ص ١٥-٣٤ ومواضع متفرقة ، وأعمال غنيمى هلال فى تحليل أشعار قيس بن الملوح ، والعقاد فى دراسة شعر أبى نواس ، والنويهى عن شخصية بشار ... إلخ .

- **فلختر لنفسك ما تعيش بذكــــــره   فالمرء فى الدنيا حديث يذكـــــــر**

كما يرد هذا المعنى كثيراً على ألسنة العامة حتى يومنا هذا فى أحاديثهم اليومية ، فأنت تسمعهم يقولون : الإنسان ذكرى ، وقد يرد المعنى محوراً بعض الشىء – كما فى الدعاء المأثور لدى العامة أيضا : يطول عمرك ! (يا طويل العمر) ... إلخ – وظاهره الدعاء بامتداد الحياة ، ولكن المقصود هو الدلالة المجازية بأن يتمتع الإنسان بحياة فاضلة سعيدة فيعيش معافى من الألم والمنغصات – ومنها الموت ، فيذكره الناس بحسناته بعد الوفاة .

وهذا المعنى – أو هذه الخاطرة – أصدق تعبيرا عن **الروح المصري من كثير من المقالات** ، حتى أنها ترد فى تعاليم **بتاح حتب** إذ يقول واعظاً : "إن الرجل الذى يتبع طريقة حقه فى سلوكه **ويسير على صراط سوى يعيش طويلا** ... [٩٠]" .

ولا يجد الشاعر إلا أسلوب القصر – مرة أخرى – ليدلل على حزنه واكتئابه ، فجعلهما الأنيسين له بدلا من صاحبيه ، وهذه مشاكلة بلاغية بالتعبير الكلاسيكى دلل بها على تمكن الحزن منه [٩١]. والظاهر لنا أن **البارودي** خرج من أفق رثاء صديقيه إلى تصوير الأثر النفسى الشامل الذى يجتاح نفس الإنسان ، فنحن بإزاء فقد شامل وزوال يشتمل كل شئ وليس الرفاق وحسب . إنه فقد وجودى بالتعبير الفلسفى يصاحبه القلق الكونى الذى يؤازره صراع الأحداث ضد البشر . وفى رأينا أن **البارودي** بلغ الغاية فى تصوير تلك الحال – ليس هنا فحسب بل فى بعض قصائد أخرى – نذكر منها مثلاً قصيدته :

هل بالحمى عن سرير الملك من يـــــزع ؟   هيهات قد ذهب المتبوع والتبع

وفيها يقول :

---

(٩٠) سليم حسن : الأدب : ١ : ١٨٩ .

(٩١) المشاكلة تعنى ذكر الشىء بلفظ غيره – كقول الأنطاكى :

قالوا اقترح شيئاً نجد لك طبخــــه   قلت : اطبخوا لى جبة وقميصــــاً

راجع : القزوينى : الإيضاح : ٤ : ١٨-٢٢ .

دهر يغر وآمال تسر وأعـــــ ـمار تمر وأيام لها خـــدع
يسعى الفتى لأمور قد تضرّ به وليس يعلم ما يأتى وما يــدع
.. إن الحياة لثوب سوف تخلعــه وكل ثوب إذا مارث ينخلـــع

وحين يستبدّ الحزن بالشاعر ويبلغ منتهاه يخلص إلى آخر أغراض قصيدته وهو رثاء الذات ، وهنا نجده وقد استفاد من تجارب الحياة ، واستعاد حزمه ، فإذا به يتحدث حديث النفس العاقلة المتأملة التى تغالب نوازع الشر وإن كانت نبرته تفيض بسوء الظن فى الطبيعة البشرية ، فيبدو وكأنه يعزى نفسه عما آل إليه أمره من وحدة وانطواء وانسحاب من الحياة الاجتماعية – بأن فى الوحدة كل الخير ، فيكفى أنها تقيه من اغتياب المغتاب ، وتحفظ مسمعيه من شنأ الحسود [٩٢]. فهو يؤكد بالقسم أنه قد عرف الحياة وخبرها ، ويصرح بأن أمور الحياة فاجأته لغرابتها – كما قال فى إحدى سرنديبياته :

"قد كنت أحسبنى منكم على ثقـــــة حتى منيت بما لم يجر فى بالـــى
ويعزز تيار شعوره بالصدمة وخيبة الأمل اجتنابه لصحبة الناس وعدم المبالاة بما يقال – بالبناء للمجهول – وكأنه يحقره ويزدريه . إنه يؤكد طابع الترفع عن الدنايا والكبرياء المحمودة وهى من أخص طباعه التى تتبدى فى سائر شعره :

" ولو رمت مارام امرؤ بخيـــانة لصبحنى قسط من المال غامر
ولكن أبت نفسى الكريمة ســـوءة تعاب بها ، والدهر فيه المعاير [٩٣]"
وهذا يذكرنا بقول البحترى :–

---

(٩٢) شبه أفلاطون النفس البشرية بالعربة التى يجرها جوادان (الشهوة والغضب) وأما الحوذى الذى يقودها فهو العقل . وقد عرض هذا التقسيم الثلاثى فى محاورة "فايدروس" – فإذا انتصر العقل اتزنت النفس .. وترد تراوت هذه الأسطورة الأفلاطونية إلى أصلها المصرى القديم ..
قارن : أفلاطون : فايدروس ، وأيضاً : Traut :op . cit . , S. 145

(٩٣) هذه من ألمع قصائد البارودى التى قالها عقب النفى ، وقد زاره طيف ابنته سميرة ، فإذا به يتذكرها هى وأخواتها ويرثى لهن ، ثم يعزى نفسه ويفخر بمناقبه معرضا بالخديو توفيق والخونة ، ويعتصم بالصبر منتظراً الفرج حاضاً على الحذر من بريق الدنيا فى حكمة بالغة . ديوان البارودى : حـ ٢ : ٨١-١٠٣ .

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدى كل جبس

إذن **فالبارودي** وهو في غاية يأسه وانسحابه يأبى إلا أن يبرز إباءه ، فيتحدث بضمير المتكلم : لا أبالي – ليس يخفى علي – فسمعي – أتغابى – ، ويستخدم الأمر المجازى : فليقل حاسدى بمعنى استواء النقيضين – ليدلل على تفاهة ما يقوله الحساد وعلو همة الشاعر الذى يبدو وقد أصم أذنيه عن الخنا والقول الفاحش . ويعزز وصفه نفسه بالإباء إثباته لها صفة الحزم ، فهو حازم لأنه يتصنع الغباء ولا يدعى الذكاء – على ما فى هذا من حسن إدراك لطبائع الناس وأمور الحياة – كما جاء التعبير عن ذلك بالمقابلة بين عدم الخفاء والتغابى ، والمزاوجة بين الحزم والتغابى أيضا ، وقد تبدو هذه ألعاباً لفظية – لكنها ليست فى الحقيقة إلا إبداعاً فى التعبير عن العلاقات النفسية والمدركات العقلية العميقة التى تجعل من الأبيات عملاً فنيا ذا قيمة . ويحضرنا هنا ما قاله برونر عن الأدب المصرى القديم إنه لم يحفل بالمحسنات اللفظية إلا لحسن أداء المعانى[٩٤]. وكذلك جاء نسج **البارودي** على نفس المنوال ، فأبدع فى معانيه . ولا يخفى ما فى السياق من روح الحذر التى كانت طبعاً راسخاً فى نفس الشاعر – لا سيما وقد عرفنا فى ترجمته أن أجداده عانوا الغدر من الخصوم ، وأن الشاعر قد نشأ مدركاً لتاريخهم المأساوى [٩٥]. ولا شك أن هذا ترك أثره فى نفسه ، فهو لا ينفك يوصى بالحذر والتجاهل والتغافل :

* **فلقلما يفضى إلى آرابــــــــه في الدهر إلا العالم المتجاهـــــل**
* **فلربما انقلب الصديق معاديـــا ولربا رجع العدو صديقــــــــا**

وإذا كان الحذر لا يغنى من القدر ، فكأنى بالشاعر يعزى نفسه فى البيتين الأخيرين ، فيلتمس لها العذر فى الوقوع فى الهناة قبل المشيب ، وإذا به يكاد يطرى

---

(٩٤) من المحسنات ما هو معنوى بطبعه كالمذهب الكلامى ، وما تعلق منها باللفظ والعبارة فهو عائد على المعنى أيضاً . ولا شك أن المقارنة بين النصوص المصرية القديمة والعربية (من العصر العباسى وما تلاه) ستكون مفيدة جداً . عن المحسنات البديعية راجع : قدامة بن جعفر : نقد اشعر ، ص ٢٥–٢٩ إذ يتناول الترصيع والسجع ودورهما فى الشعر . وقارن : العسكرى ، الصناعتان ، ص ٢٩١ وما بعدها – والجزء الرابع فى الإيضاح للقزوينى ، الجبلاوى : المختار من العمدة ، ص ٧٠–٩٦ .

(٩٥) راجع : على الحديدى : **البارودي** ، ص ٢٨–٤٠ حيث يعرض لنسب **البارودي** وأجداده وبطولاتهم وكيف تعرضوا للقتل فى عهد محمد على .

المشيب فيقرنه بالحزم ويتخذه دليلاً للحق والصواب . فهل يناقض الشاعر ذاته – كما يذهب بعض النقاد فى تحليلهم لبعض أشعاره [٩٦]؟ صحيح أن القصيدة تبدأ بالتحسر على فقد الشباب ومقدم المشيب ، ولكن الشاعر آنذاك كان يتكلم بلسان الحال الراهنة – أو قل إن نفسه الحيوية هى المتكلمة – أما هنا فالمتكلم بلا ريب **نفسه العاقلة** التى سرعان ما تمتلك الزمام ، فالرد على السؤال السابق يكون بالنفى . فالشاعر يعبر عن حالين ، **ويصف شعورين** ، وحتى المفكر الفيلسوف يعن له فى بعض الأحيان – بل أكثرها – أن يرى الشيء ذاته من وجهتين متباينتين ، فلا نقول إنه متناقض ، بل إن التناقض قائم فى طبيعة الشيء ذاته ، وإدراك التناقض يُعدّ فضيلة تحسب للمفكر كما تحسب للشاعر سواء بسواء . وجرياً على أسلوب التذييل : تذييل الأبيات بحكمة سائرة فقد اختص **البارودى** خاتمة القصيدة باثنين منهما : **فالحزم إلف التغابى ، وانتهاء العمران بدء الخراب** ، وبالتذييل الثانى يبدو وكأنه كاتب درامى مبدع إذ يضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة الأزلية فيستخدم الألفاظ المتضادة وكأنه يؤكد أن الحياة ليست إلا نسيجاً من الأضداد ، وهو يختتم قصيدته بالرثاء ، ويختص من بين من يرثيهم نفسه التى كابدت وعانت ، وإذا به يحل أمر هذه المعاناة ويهون من شأنها بحكمته الشهيرة إن **كل شئ إلى زوال** [٩٧].

---

[٩٦] يقول هيكل فى تقديمه الديوان : ولعلك لا تعثر فى شعر **البارودى** على فلسفة ظاهرة .. وقد تراه متناقضاً فى القصيدة الواحدة : زاهداً فى أولها مسلماً أمره للمقادير ، ثائراً فى آخرها مالئاً ماضغيه فخراً بنسبه وفعاله وشجاعته وشعره .. الديوان : جـ١ : ٣١ .

[٩٧] سنشير لاحقا إلى وجه الشبه بين التعاليم وشعر **البارودى** فيما يتعلق بخلق الحذر وتوخى الحيطة تجاه الآخرين – إذ يحض الحكيم المصرى ابنه على التروى وعدم الاندفاع (ما نفضل تسميته بالصمت الدبلوماسى) – ففى تلك النصائح مبادئ الدبلوماسية التى أراد الأب تنشئة ابنه عليها . وجو التشاؤم فى ختام قصيدة **البارودى** ينقلنا إلى بردية اليائس من الحياة القديمة وفلسفة المعرى وشوبنهور الفيلسوف الألمانى .

✍ البنية الدرامية للقصيدة :

من الجور أن يقول بعض النقاد إن القصيدة الغنائية (الذاتية) كانت هى القاسم المشترك الأعظم فى الشعر العربى ، فهم بذلك قد حكموا عليه بأنه دون الشعر الدرامى (المسرح الدرامى اليونانى) والشعر الملحمى [٩٨]. وقبل أن نبين الأبعاد الدرامية فى قصيدة **البارودى** هذه يجب علينا أن نفند الدعوى السابقة .

فالشعر العربى لم ينشأ فى فراغ تاريخى – بل هو حلقه من حلقات الشعر الإنسانى ، ومن جهة أخرى فإنه ليس شعر العرب وحدهم وإن كان عربى اللسان ، فقد أسهم فى نهضته شعراء فرس مثل بشار وأبى نواس ويونان كابن الرومى ... وحتى **البارودى** – رغم عروبته الأصيلة فهو تركى الأصل ، وجمع فى ثقافته بين مؤثرات تركية وفارسية ومصرية ... ونحن لا نضع هذه الصفات باعتبارها دليلاً على تناقض القوميات – بل تكامل الثقافات ووحدة الحضارة الإنسانية . وطبيعى أن يتأثر الشعر العربى بهذه الروافد الثقافية العالمية فيأخذ من كل منها بطرف ويصهرها فى بوتقته . إذن قد تظهر السمة الغنائية بشكل أو آخر ، ولكنها لا تنفى عن الشعر العربى نفسه الملحمى وطابعه الدرامى فى بعض الأحيان .

قصيدة **البارودى** : القصيدة – كما حللناها – تعرض لنا أطواراً مختلفة بل متناقضة فى حياة الشاعر ، فهو يبدأ فى مستهلها مؤتنساً بأيام الشباب وإن ولت – محاولاً أن يعيش على ما تبقى له من ذكرياتها ثم يلتاع لفراق الصحاب ، وإذا به فى نهاية القصيدة لا يأنس إلا بالوحدة ، ولا يلتمس البعد إلا عن الناس ! وكما قلنا من قبل فالشاعر هنالا يناقض نفسه – وإن كان ثمة تناقض جوهرى فى طبيعة الأشياء وفى الطبيعة البشرية ، وكل ما فعله هو أنه عبر عن ذلك التناقض ، وهذا جوهر التراجيديا

---

[٩٨] شاع هذا الحكم فى كتابات النقاد المحدثين . قارن مثلاً مندور : الأدب ومذاهبه ، ص ٢٤–٢٥ ، ٣٣–٣٤ حيث يقطع بأن العرب لم يعرفوا سوى "الشعر الغنائى !أما الملاحم والتمثيل (يعنى الدراما) فعرفها اليونان – وذلك دون إشارة من الناقد إلى دور المصريين فى نشأة تلك الفنون .
أما الناقد مصطفى الشورى فقد سلك اتجاهاً مغايراً فى كتابة "الشعر الجاهلى : تفسير أسطورى" إذ يرد فيه رموز الشعر الجاهلى وتعبيراته إلى أصول أسطورية فى الجزيرة العربية .

(المأساة) كما عرفها أرسطو وكما نفهمها الآن[٩٩] . وعلى هذا النحو فشخصية الشاعر شخصية نامية بالتعبير الدرامى : إذ تتحول من الحال إلى نقيضها – وإذا بالشاعر يبدع فى تسويغ هذا التغير ، فيفيض فى وصف شعوره ، ويزاوج بين نسقى الزمان والمكان ، والشباب والمشيب ، ورثاء الصحب ورثاء الذات ، وإذا بأبياته الحكيمة تبدو كواسطة العقد بين تلك الدور المنظومة .

وثمة تناقض آخر بين اللذة والشباب – اللذين انصرم عهدهما -- والمشيب الذى أقبل والموت الذى أوشك أن يحل . وهناك صراع بين الأيام وحوادثها وبين الإنسان ، وهو يذكرنا بالصراع الأبدى بين القدر والإنسان فى الدراما اليونانية ، وقد رددناه إلى أصله فى الأسطورة المصرية كما أوضحنا .

وثمة صراع خفى نوعاً ما بين العقل والعلم والحكمة من جهة والحسد والغيبة والجهالة من جهة أخرى ، وهو تقريباً آخر ما يتناوله الشاعر فى القصيدة قبل الموت . إنه حقاً صراع الحزم والطيش والتروى والنزق .

ولقد أبدع الشاعر فى وصف ذلك جمعيه محدثاً ما يسميه النقاد **تيار الشعور** ، فهو مندمج فى ذكرياته منهمك فى تعبيراته التى تدرك **آفاق الرومانسية** بحيث يحملنا على مشاركته مشاركة وجدانية عميقة .

---

(٩٩) اعتبر أرسطو أن الشعر محاكاة للخير (التراجيديا) أو الشر (الكوميديا) ، ومن أهم مراحل التراجيديا الانقلاب الناجم عن التعرف – فيحدث التغير من السعادة إلى الشقاء – والتراجيديا عنده أرقى إذ تعرفنا على الطبيعة البشرية وتحدث لنا التطهير عن طريق مشاركة البطل التراجيدى .. أرسطو : فن الشعر .

الفصل الثالث: كيف ظهر الروح المصرى

فى شعر البارودى

لم يكن **البارودي** فى رأينا مجرد محب للآثار المصرية القديمة ، ولا نعتقد أنه وصف فنون مصر وآثارها من باب سد الخانة . فهو عادة ما يستذكر تلك الآثار ويستلهم دلالاتها فى تضاعيف قصائده .وإذا كانت تلك الآثار لسانا ناطقاً ومعبراً عن الروح المصري كما تصورناها ، فإن قصيدة " الأهرام " تكاد تنطق بسمات مميزة لشعر كاتبها.وفضلاً عن وصف الآثار تجلى الروح المصرى فى مفردات الشاعر وعباراته حين تناول أغراض الغزل والحنين والفخر والوصف والنقد الاجتماعى والرثاء وغيرها مما سنشير إليه فى هذا الفصل .

✍ **أولاً** : **وصف الآثار المصرية** :

النزعة العقلانية إحدى سمات الروح المصري ، وهى تظهر فى **تعاليم بتاح حتب** **وقصيدة البارودي فى أهرام الجيزة** [١٠٠]. وإذا كنا لن نستوفى العملين استيفاء فى دراستنا هذه ، فليس أقل من أن نحلل هذه الفكرة ونذلل عليها . يقول **البارودي** فى مستهل قصيدته :

سل الجيزة الفيحاء عن هرمى مصـــر لعلك تدرى غيب ما لم تكن تدرى

الخطاب هنا موجه للآخر لحضه ليس على العلم وحسب بل الدراية والمعرفة الحقة بالغيب . إذن فالأهرام مستودع الحكمة – وهذا التعبير المجازى له أصل أسطورى يعرضه **البارودي** فى معرض آخر :

أثر دل صنعه أن هرميـــــــــــس بناه من أبدع البنيـــــــــان

---

[١٠٠] ديوان **البارودي** : جـــ ٢، ص ٥٣-٦٠ .

ونعنى بالنزعة العقلانية فى الفلسفة أن التعقل هو الطريق إلى السعادة . لأن الحياة وفق قواعد العقل جديرة بأن تعصم الإنسان من الخطأ – وهذا أيضاً مذهب أرسطو (ق ٤ ق . م.) ، وديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠ م) ومن تابعهما.

خاف ضيع العلوم لما أتتــــــه بينات دلت على الطوفـــــــان

فبناه من الصخور اللواتــــــى جلبتها القيون من أســــــوان

بقيت بعد ساكنيها فكانــــــت أثراً ناطقاً بغير لســـــــان

سوف تفنى هذه الطلول ويُمحــى ذكر هرميس من سجل الزمـــان[١٠١]

فهرميس (تحوت) إله المعرفة أراد أن ينقذ معرفة البشرية من الطوفان فجمعها فى الهرم الذى سمى باسمه . وهذا التصور الأسطورى الشعبى لا يخفى عظمة الأهرام وبنائها فهى باقية ناطقة فى إطار اللانهائى والمحدود ، إذ أنها أيضاً ستفنى ، واسم بانيها الأسطورى سيمحى ... فثمة صراع أبدى بين البقاء الظاهرى فى هذا العالم والبقاء الخالد (الذى لا يتحقق إلا بزوال عالم الظواهر هذه) . هذه النظرة الوجودية – التى تعبر عن مدى إحساس الشاعر بالفناء وقلقه إزاء ما يقوم وراء الظواهر – ميزت سرنديبيته التى عالجناها توا ، وتكاد تتردد فى كل قصائده [١٠٢]:

فكم أمم فى الدهر بادت وأعصـــــــر خلت وهما أعجوبة العين والفكر

متحدثا عن أهرام الجيزة ، إذ تلوح عليهما آثار العقول ، وفيهما أساطير (كتابات هيروغليفية) ورموز تجمع أسرار الخلائق ... وأسرار وعلوم تميزهما عن إيوان كسرى وصرح بابل ... ! وكأن الفناء الضرورى الذى يئول إليه كل شيء فى الدنيا هو القاعدة التى لا يستثنى منها سوى المعقولات وكل ما له صلة بالعقل والعلم كالأهرام وعلوم القدماء[١٠٣] .

---

(١٠١) ديوان **البارودى** ، حـ٢ ، ص ١٠٧-١١٤ . والقصيدة فى الزهد والتدبر فى أحوال الأمم السابقة ، وفيها تنبيه للغافل ودعوة إلى الاعتبار بخداع الدنيا وغدر الزمان .

(١٠٢) ترددت هذه الأسطورة الشعبية عن الأهرام على ألسنة العامة . والمعروف أن الشكل الهرمى يحاكى أشعة الشمس ، وتشير قمته إلى أسطورة خلق الإله رع – إله الشمس – للعالم من المحيط الأزلى .

وأما عن صراع الموت والحياة فى شعر **البارودى** فجدير بمقارنته بالأدب الوجودى (سارتر وألبير كاميه...) من حيث ارتباطه بالقلق واليأس لدى الإنسان . ولعل القلق يعد محور فلسفة هيدجر (ولد ١٨٨٩م) وكيركجورد ونيتشه وبرد يائيف – على خلاف بين هؤلاء جميعاً فى رؤيتهم للعالم – لكنهم يتفقون على حرية الإنسان التى تترتب عليها المسئولية . ومن أشهر مؤلفاتهم : الوجود والزمان لهيدجر ، والوجود والعدم لسارتر.

(١٠٣) يعد موقف **البارودى** التأملى هذا امتداداً لرؤية بتاح حتب – والحكماء المصريين من بعده مثل كاجمنى وآنى وأمنمؤبى .

تلوح لآثار العقول عليهمـــا	أساطير لا تنفك تتلى إلى الحشـــر
رموز لو استطلعت مكنون سرها	لأبصرت مجموع الخلائق فى سطـــر
فما من بناء كان أو هو كائـــن	يدانيهما عند التأمل والخبـــــر
يقصر حسناً عنهما صرح بابـل	ويعترف الإيوان بالعجز والبهـــر
فلو أن هاروت انتحى مرصديهما	لألقى مقاليد الكهانة والسحـــر

ثمة دفقة شعرية تشتمل القصيدة وأبياتها التى تنصهر فى وحدة موضوعية فريدة، حيث تفضى كل لمحة إلى أختها : فمن أعجوبة إلى أساطير إلى رموز إلى بناء إلى صرح بابل والإيوان إلى هاروت وسحره ... بلى. إنه الإطار المسلسل الذى تفضى فيه كل لمحة - فكرة أو صورة أو نادرة ... إلى أختها فى سلسلة من الحلقات المحكمة .. إنه إذن أسلوب الرواية المصرية القديمة (الرواية المسلسلة : مجموعة روايات على لسان الأمير فالملاح فالثعبان ... إلخ كما فى قصة الملاح الغريق) وهو الأسلوب ذاته الذى ورثته ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ، وهما من أمهات الأدب عندنا . ولا بد أن شاعرنا ألِف هذه الحكايات منذ نعومة أظافره [١٠٤]. ولعل عدم مراعاة هذه الملاحظة دفع ببعض النقاد إلى أن يتهم **البارودى** جوراً بعدم ظهور الوحدة الموضوعية فى شعره . والواقع أن هذا الأسلوب المسلسل عاد على قصائد **البارودى** بالقوة والتماسك .

أضف لهذا أسلوب الوعظ - الموازى حرفياً لأسلوب التعاليم عند بتاح حتب - فبعد السؤال الذى طرحه الشاعر فى مستهل القصيدة إذا به يجيب عنه فى كل أبياتها ، فهو صاحب المنبر ، وملقى الموعظة ، فإذا به يستجلى نواحى الإعجاز فى هندسة القدماء وعمارتهم بل حكمتهم ودينهم وعلمهم - كما أنه الداعية للارتشاف من تلك الحكمة :

فقم نغترف خمر النهى من دنانهـــا	ونجنى بأيدى الجد ريحانة العمر
فثم علوم لم تفتق كمامهـــــــــا	وثم رموز وحيها غامض السـر

لاحظ - أهم ما تلاحظ - الأناة التى يعرض بها الشاعر موضوعه ، والاستفاضة فى استجلاء جوانبه ، واستيفاء جزئياته .. أليس هذا هو بعينه أسلوب

---

[١٠٤] راجع باب خصائص الأدب المصرى .

التعاليم والأسطورة المصرية القديمة - بل جوهرها ؟ أسطورة أوزير مثلا تستجلى جوانب النفس البشرية : الحب والحقد والخير والشر والوفاء والغدر .. وتوجد هوية كونية بين أوزير والقمر ، وبينه وبين النيل ، وبين القطر المصرى كله إذ وزعت جثته عليه أشلاء ، و**البارودي** يبدع معمار قصيدته وفق معمار الأسطورة فيستجمع مفردات العلوم والكهانة والسحر والمعرفة والإبداع والبهر والأسرار والأساطير (يعنى الكتابة الهيروغليفية)- فى البناء ويصنع من كل هدم وحدة واحدة .

ويبدو أن بعض النقاد ظنوا بالشاعر فتوراً فى عاطفته أو نبوة فى وصفه فانتقدوا شعره فى الوصف على غير بينة . غير أن الظاهر فى وصف **البارودي** خلوه من الحدة التعبيرية التى تميز شعر المتنبى مثلاً ، فتبدو كالنتوء الجبلى . ثمة إذن اختلاف واضح فى بنية القصيدة بين الشاعرين . ومرد هذا إلى الروح المصري الذى اكتسب سلاسة النيل وجريانه وانبساط واديه ووضوح معالمه بإزاء الصحراء المنبسطة الخالية على مرمى البصر من القمم العالية .

و**البارودي** إلى جوار إشادته بالعلم يبدو متواضعاً إذ يحض على الاغتراف منه- كما بان لنا ، وكما يَبين فى قوله :

أقمتُ بها شهراً فأدركتُ كلَّ مـــــا ... تمنيتُه من نعمةِ الدهرِ فى شهـرِ
نروحُ ونغدُو كل يومٍ لنجتَنـــــــى ... أزاهيرَ علمٍ لا تجفُّ معَ الزهـرِ

ومرمى التواضع المعرفى الذى رمى إليه **البارودي** يقع قريباً من مرمى الحكيم **بتاح حتب** حين يقول لابنه : " لا تكونن متكبراً بسبب معرفتك ، ولا تكونن منتفخ الأوداج لأنك رجل عالم ، فتشاور مع الجاهل والعاقل ، لأن العلم لا نهاية له ، ولا يوجد عالم مسيطر تماماً على الفن الذى هو بصدده[١٠٥] .

وروح الواعظ المتواضع تشتمل **البارودي** وهو ينصح ولى عهد بريطانيا الذى زاره فى المنفى ، وكأنى به **بتاح حتب** يعظ ابنه :

"فيابنَ أبى والناسُ أبناءُ واحـــــــدِ ... تقلَّد وَصاتى فهى لؤلؤةُ الفكـــرِ

---

(١٠٥) راجع متن التعاليم فى المراجع التى أسلفنا ذكرها .

إذا شئت أن تحيا سعيداً فلا تكـــن لدوداً ولا تدفع يد اللين بالقسر

ولا تحتقر ذا فاقة فلربمـــا لقيت به شهماً يبر على المثرى

فرب فقير يملأ القلب حكمـــة ورب غنى لا يريش ولا يبرى

وكن وسطا لا مشرئبا إلى السهـا ولا قانعاً يبغى التزلف بالصغر

فأحمد أخلاق الفتى ما تكافـأت بمنزلة بين التواضع والكبر[١٠٦]

وفى فقرة أخرى يستكمل الحكيم وعظه لابنه : "إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضيع فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة ولحترمه حسب ما وصل إليه ، لأن الثمرة لا تأتى عفواً ، ولا تعيدن قط كلمات حمقاء خرجت من غيرك فى ساعة غضب. التزم الصمت فإن هذا أحسن من أزهار (تفتف) . وتكلم فقط إذا كنت تعلم أنك ستحل المعضلات . إن الذى يتكلم فى المحفل لمفتَنٌ (يعنى فى الكلام) ، وصناعة الكلام أصعب من أى حرفة أخرى " [١٠٧]... إنه يقدم كذلك نقداً أدبياً فضلاً عن الموعظة !

نصوص النثر والشعر هنا تتقارب حتى تكادتتطابق حول موضوع ما ، فإذا بها تأخذ طريقاً آخر حسب السياق والأحوال فـ**بتاح حتب** بصدد توريث ابنه منصب الوزارة- إذ أذن له الفرعون " جد كارع إيسيسى" بهذا ، لذلك غلف حديثه الحذر الدبلوماسى والغرض العملى . أما حكمة **البارودى** التى لم تلتزم ذلك الهدف فانفتح أمامها الأفق : أفق النقد .

وكما ألفنا روح الكبرياء ولمسناها فى تلك السرنديبية – ها هو يتجلى فى ذمه الجهالة وتعنيفه لصوص الآثار :

وما ساءنى إلا صنيع معاشـر ألحوا عليها بالخيانة والغـدر

أبادوا بها شمل العلوم ، وشوّهوا محاسن كانت زينة البر والبحـر

فكم سملوا عيناً بها تبصر العـلا وشلوا يداً كانت بهاراية النصـر !

تمنّوا لقاط الدر جهلاً ، وما دروا بأن حصاها لا يقوم بالـدر

---

(١٠٦) ديوان **البارودى** ، جـ٢ ، ص ١٢-١٧ . والقصيدة تبدأ بالغزل والنسيب ، ثم ينتقل الشاعر إلى الفخر والنصح والإرشاد . وهى لهذا موازية فى دلالاتها لمتن تعاليم بتاح حتب .

(١٠٧) راجع متن تعاليم بتاح حتب .

وفلوا لجمع التبر صم صخورها وأيسر ما فلوه أغلى من التـــــبر
ولكنهم خابوا فلم يصلوا إلـــى مناهم ولا أبقوا عليها من الختـــر
فتبًا لهم من معشر نزعت بهـم إلى الشر أخلاق نبتن على غمـــر
أيا قبح الله الجهالة إنهــــا أضر على الدنيا من السوس فى البذر !

شخصية الشاعر الفنية جلية : عناية تمة باللفظ وحسن تقسيم العبارة ، ومراعاة النظير – كما فى البيتين الثانى والثالث – وأسلوب القصر فى البيت الأول ، والعبارة موحية ، والأفعال ماضية معبرة عن الخيانة والغدر : ألحوا – أبادوا – سملوا – شلوا – فلوا – والتناقض جلى بين تمنوا وخابوا . والسخرية حادة وإن تكن خافية ، فلا اللصوص نالوا منادم ، ولا هم حفظوا الآثار لعظيمة .

والدعاء عليهم من ثم حالّ بهم وحلال عليهم ، وتقبيح الجهالة إذن واجب . كل هذا جلى فى العبارة ، يكاد يخفى روح العلم والحضارة واعتزاز الشاعر بها وكبرياءه المستمدة منها ، وكرهه الشديد للجهالة والجهلاء .

هذا حقاً روح الشرف والعزة التى امتاز بها **البارودى** ونطق بها شعره ، فعبر عن ذاته خير تعبير ، وإذا بنا أمام أمير أطلق الشيخ المرصفى على شعره شعر الأمراء.

✍ الأهرام وتوارد الخواطر :

والبارودى فى شعر الثورة لا ينفك متعلقا بآثار مصر وحضارتها العظيمة الغابرة ، فإذا به حين يعنف قومه لاستكانتهم ويحضهم على التيقظ يسارع لاستلهام ذكرى تلك الحضارة :

فمالكم لاتعاف الضيم أنفسكـــــم ؟ ولا تزول غواشيكم من الكسل ؟
وتلك مصر ... التى أفنى الجلاد بها لفيف أسلافكم فى الأعصر الأول
قوم أقروا عماد الحق وامتلكـــــوا أزمة الخلق من حاف ومنتعـل

وهنا الإشادة بالخلال النفسية : **الجلاد – والحق والعدل والعزة ... والشاعر يرمى حيث يرمى بتاح حيث فى وصاياه : " أقم العدل وعامل الجميع بالعدالة "**[108]
وأما استفهامه فيفيض بالتأنيب والزجر ، وبنية العبارة سلسلة من مصر والجلاد والقوم : مصر عظيمة إذ يشار إليها من بعيد – و عريقة أيضاً – والجلاد مشخص فى استعارة قوية ، وضمير المخاطب الجمع فى البيتين الأولين : **أنفسكم – غواشيكم – أسلافكم**– يربط بين هوان الحاضر وعزة الأسلاف – الذين جمعوا العدل والحكم – فى استعارة مليئه بالحركة تجمع البدو والحضر والبدائيين والمتقدمين .

أما فى معرض الرثاء : **رثاء الزوجة فرموز الحضارة المصرية لا تبارح مخيلة الشاعر أيضا :**

واعكُف على الهرمينِ واسألْ عنهُمــا	**بلهيبَ فهو خطيبُ ذاكَ الوادِى**
تنبئكَ ألسنةُ الصموتِ بما جــــــرَى	**فى الدهرِ من عدمٍ ومن إيجادِ**
أممٌ خلت فاستعجمتْ أخبارُهــــــــا	**حتى غدتْ مجهولةَ الإسنادِ!**[109]

فالشاعر فى حواره الذاتى يلتمس من نفسه أن تعكف – أى تتقطع لتأمل الأهرام وتسأل أبا الهول (بلهيب) ، فهذه ذات ألسنة تتحدث بصمتها ، وهذا خطيب الوادى . إنه تلاعب بالألفاظ – ظاهريا وحسب – وفى الباطن توظيف للألفاظ فى سياق محكم وبنية تشع بالدلالة:فالأهرام وحارسها أبو الهول ليست وحسب رموز الخلود بل الناطقة باسمه

---

[108] سليم حسن : الأدب المصرى ، ١ : ١٩٤ . وقارن : ديوان **البارودى** : ٣ : ٥-٣٧ ، والقصيدة تبدأ بالغزل ويتجه الشاعر بعد ذلك للنصح وهجاء خصومه السياسيين ، ومكافحة الفساد ، وإذا به يفخر بحضارة القدماء ، وخلاله ومؤهلاته للقيادة فضلاً عما يهدف إليه من تحميس الأبناء وتشجيعهم على محاكاة الأسلاف . ويرجح الأستاذ شفيق معروف أن القصيدة ترجع إلى عام ١٨٧٩م – أى آخر عهد إسماعيل – وأن **البارودى** قالها انتقاداً للخديو إسماعيل . بيد أن هيكل – فى تقديمه للديوان – يذهب إلى أنها قيلت فى ذم الخديو توفيق – الذى بدأ حكمه مؤيداً للشورى والإصلاح ثم قلب لهما ظهر المجن .

[109] ديوان **البارودى** – جـ١ ، ص ٢٣٧-٢٤٨ .

والقصيدة فى سبعة وستين بيتاً من عيون الشعر العربى فى رثاء زوجته عديلة يكن التى تزوجها عام ١٨٦٧م وتوفيت بالقاهرة سنة ١٨٨٣ عن سبعة وثلاثين عاماً ، وأنجبت للشاعر ابناً واحداً وأربع بنات . فالقصيدة من المرثيات اللامعة ، ويعتبرها شارحا الديوان : الأستاذان على الجارم وشفيق معروف من الروائع والبدائع الطارئة على فنون الشعر العربى ، إذ كان رثاء الزوجات غير مألوف فيه .

✍ ثانياً : البارودى وقصيدته عن مصر :

لدى عودة **البارودى** إلى وطنه من المنفى فى الثانى عشر فى سبتمبر عام ١٨٩٩ م نظم هذه القصيدة ، وهى تجمع إلى المقدمة الغزلية حبا للوطن وفخراً بالذات وتعريضاً بالخصوم . وفى القصيدة فضلاً عن النفس الملحمى أسلوب رمزى -إذ يتغزل الشاعر بمحبوبته التى ترمز إلى وطنه - وأخيلة وتعبيرات مصرية - وإن شاعت فى الشعر العربى .

فى مطلع القصيدة نلاحظ إشارة الشاعر للسحر : سحر العيون وارتباطه بالعقل والقلب:

أبابلُ رأىَ العينِ أم هذه مصـــرُ ؟	فإنى أرى فيها عيوناً هى السحــــرُ
نواعسَ أيقظن الهوَى بلواحـــظٍ	تدينُ لها بالفتكةِ البيضُ والسمــــرُ
فليسَ لعقلٍ دونَ سلطانِها حمًـــى	ولا لفؤادٍ دونَ غشيانِهــــا سِتـــرُ
فإنْ يكُ موسَى أبطلَ السحرَ مــرةً	فذلكَ عصرُ المعجزاتِ وذا عصـــرُ
فأىُّ فؤادٍ لا يـــذوبُ صبابـــةً	ومزنةِ عينٍ لا يصوبُ لها قطـــرُ؟

والعين باب النفس عند ابن حزم ، وكانت العيون مادة هامة فى الشعر العربى(١١٠)، وهى قبل هذا كان لها دور كبير فى الأسطورة : عين حور التى ترمز لفداء أبيه أوزير، وكانت الشمس والقمر عينى السماء (حور) - وحور تعنى الوجه فى ما تعنى - أى **أن السماء وجه له عينان : الشمس والقمر ، وثمة عين ثالثة (حتحور)** ... إلخ(١١١). والعين اتخذت تميمة للوقاية من الشر والحسد ومن هنا ارتباطها

---

(١١٠) على شلش : من مقعد الناقد ، ص ٣٠-٣١ ويضيف أن العيون مادة هامة فى الشعر العربى .

وعن قصيدة **البارودى** الرائية راجع : ديوان **البارودى** : ٢ : ١٤٤-١٤٩ والقصيدة قيلت بعد اغتراب دام سبعة عشر عاماً ، وهى بمثابة أنشودة العودة - ومن أغراضها : الغزل والنسيب ، وهو فى حقيقته تغزل بالوطن ، ثم الفخر ببعض مناقب الشاعر ومقدراته البيانية ، وفيها تعريض بأعدائه : أعداء الوطن ... ص ١٤٤ .

(١١١) عن أسطورة عين الشمس : راجع :

برونر : الأدب المصرى ، ص١٦٦ .

إيزابيل فرانكو : معجم الأساطير المصرية ، ص ٢٢٦ .

سليم حسن ، الأدب المصرى =

بالسحر والبطش والفتك : تفتك بالعقل والقلب معاً – كما تصور أبيات **البارودى** – وسحرها يتأبى على العلاج . ويدهشنا علاقة العين هنا بالفؤاد (اللب : وهو له ماله من أهمية فى نظرية النفس عند القدماء). ويستثير إعجابنا كذلك حسن تقسيم العبارة – وأظهره فى البيتين الثالث والخامس والمطابقة فى البيتين الثانى والرابع مثلاً ، ولا نرى فى هذه البراعة الأسلوبية إلا امتداداً للبلاغة المصرية القديمة . وإذا كان النقد التقليدى لا زال يرى فى شعر **البارودى** أنه مجرد إحياء للشعر العربى ، فإننا يجب أن نعيد النظر فى علاقة الشعر العربى بالبلاغة المصرية القديمة . فها هى أغانى الغزل المصرية فى برديتى تورين وتشستربيتى وأوستراكا متحف القاهرة والمتحف البريطانى [١١٢]...إنها مليئة بالأخيلة التى نجدها فى القصائد العربية :" فإذا قبلتها وفتحت شفتيها أحس بأنى قد انتشيت دون أن أتذوق الجعة " – " وتسكر من صهباء ريقتها الخمر": أى العبارتين للبارودى وأيها للشاعر القديم المجهول ؟ وأى عبارة قالها امرؤ القيس : " فإذا عانقتها وفتحت لى ذراعيها أحس كأنها مثل شخص من بلاد بونت (مضمخ) بالعطر " أم هذه :

" وتضحِى فتيتُ المسكِ فوقَ فِراشِهــا نَئومُ الضحَى لمَتنتطِقْ عن تفضُّلِ "[١١٣]

بل لنسأل أنفسنا أين عبارة **جوته** فى العبارتين التاليتين : آتنى بمنديل من صدر حبيبتى ، أو رباطاً مس ساقها "[١١٤] ، أم " ليتنى كنت غاسل ثيابها ... لأغسل العطر

= وعن الإله حور قارن مثلاً : ج. بوزنر : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ص ١٤١ .

(١١٢) قارن : تاريخ الحضارة المصرية القديمة ، جـ١ : ٤٢٦– ٤٣٠ .

Kischkewitz, Liebesagen, S . 7

(١١٣) اعتبر النقاد القدامى أن امرأ القيس كان جيد الشعر وحشى الكلام مصيباً فى تشبيهاته ... وهذه أولويات جعلتهم يرفعون مقامه بين الشعراء .. راجع : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٩–٢٠.

وإن انتقده قدامة بن جعفر فى عتابه على فاطمة حين ناداها :

"أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى

أغرك منى أن حبك قاتلــى وأنك مهما تأمرى القلب يفعــــــل؟"

فماذا يغرها إذن إن لم يغرها كل هذا ؟ .. قدامة : نقد الشعر ، ص ٨ .. وقد وقع قدامة على معيار هام لنقد الشعر حين قال إن الشعر ليس الصدق – بل هو إعادة المعنى فى الوقت الحاضر (ص١٦) ولعله يرمى الى أن الشاعر لا يعبر عن حقائق منطقية بالضرورة بقدر ما يصف حالاً راهنة .

قارن كذلك : الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، شوقى ضيف : الفن ومذاهبه ، ص ١٥–١٧.

الذى فيه ! "وتأمل ماشئت فى عبارات الغزل العربية – ألا تجدها منسجمة مع قول الفتى:" **الحبيبة مثل حقل (تملؤه) أزهار السوسن (اللوتس) ، وصدرها مثل تفاح الحب ... إن حاجبها فخ لصيد الطيور مصنوع من خشب ال(مرو) وأنا البطة التى أوقعتها الدودة فى الفخ** " (١١٥)؟ وأرجو أن تقارن كل تلك العبارات بمطلع قصيدة **البارودى** مرة أخرى لتعيد النظر فيما بينها من تشابه ، ولاحظ كذلك السوسن (الزنبق) فهو الزهرة الرمزية فى مصر القديمة – وأى دور لعبته فى الشعر العربى ؟! بل قارنها بالفصل الثانى من **القصيدة الذى يقول فيه البارودى** :

" بنفسى – وإن عزّت علىّ – ربيبـــةٌ	**من العينِ فى أجفانِ مُقلتها فتــرُ**
فتاةٌ يرفُّ البدرُ تحتَ قِناعِهــــــا	**ويخطُر فى أبرادِها الغُصُنُ النضرُ**
تريكَ جُمانَ القطرِ فى أقحوانـــــةٍ	**مفلّجةِ الأطرافِ قيلَ لها ثغـــرُ**
تدينُ لعينَيها سواحـــــرُ بابـــــلٍ	**وتسكرُ من صهباءِ ريقتِها الخمـرُ"**

والتشبيهات هنا تكاد لا تخرج عن إطار العين : العين بمعنى البدر (القمر: عين السماء) وبمعنى الزهرة (زهرة الأقحوان) وعين الوجه ... وتعود المزاوجة بين العين والسحر للظهور مذكرة بالعين ودورها السحرى فى الأسطورة المصرية . نقول هذا لنؤكد أن ثمة وجهة نظر أخرى فى شعر **البارودى** – وفى نقد الشعر عامة – تختلف عن الشائع والمعهود ، فليس كافياً ولا شافياً قول بعض النقاد فى غزليات **البارودى** إنها جاءت تكراراً لصور الغزل العربى المعهودة (١١٦)...

وفى قصيدة أخرى يؤكد **البارودى** أن **العين باب القلب** ، إذ تعكس مايدور فيه فيقول :

---

(١١٤) يرى فرويد أن هذا التعبير الأدبى يعبر عن النزعة الفيتيشية – إذ يتعلق الإنسان بالأشياء التى تذكره بمحبوبته ...

راجع : Freud, Drei Abhandlungen, S. 7

(١١٥) راجع التعليق رقم (١٠٧) .

(١١٦) يرى عمر الدسوقى أن **البارودى** مقلد فى نسيبه إذ يكرر العناصر التقليدية كتشبيه الوجه بالبدر والقد بالبان والعجز بالكثيب والنظرة بالسحر أو السهم ... إلخ . وينتقد طلليات **البارودى** انتقاداً لاذعاً .. عمر الدسوقى : **البارودى** ، ص ٣٨-٤٢ .

والحق أن هذا حكم عام لا يصمد لدى تحليل القصائد ، ولعلنا فندناه ضمناً فى سياق بحثنا .

" إنَّ في العينِ وهي جزءٌ صغيـــــرٌ لدليلاً على خبايا الفـــــؤادِ "

ثم يلتفت الشاعر مخاطباً وطنه في أسلوب رمزي فينادي هذه الفتاة : فيا ربة الخدر، ويخاطبها كأنها أمامه : رضيت من الدنيا بحبك . فندرك أن الشاعر إنما كان يتحدث عن وطنه منذ استهلال القصيدة ، وهنا أيضاً يتصاعد الإيقاع الدرامي كثيراً، فحب الشاعر بلاده يكفيه ويغنيه عن كل شيء ، وينسيه أيام النفي ومتاعب الجلاد والكفاح ، والخفي في هذا السياق ماتشي به العبارات من نبل وإباء وعزة وغنى نفس !.

فيا ربةَ الخدرِ الذي حال دونَـــــه ضراغمُ حربٍ غابُها الأسـلُ السمرُ
أما مِن وصالٍ أستعيـــــدُ بأنســـهِ نضارةَ عيشٍ كان أفسدَهُ الهجـــرُ؟
رضيتُ من الدنيا بحبكِ عالمـــــاً بأن جـــنوني في هواكِ هو الفخـرُ
فلا تحسبي شَوقي فكاهةَ مـــــازحٍ فما هو إلا الجمـــرُ أو دونه الجمـرُ
هوًى كضميرِ الزندِ لو أن مدمَعـــي تأخَّرَ عن سقياهُ لاحتـرقَ الصـــدرُ

وتواتي الشاعر الأخيلة الحربية التي تعوضه– وهو في نحو الستين من عمره – عن **بطولاته** زمن الشباب في حربي كريت والبلقان ، وتكمل لنا صورة البطل التراجيدي التي تتوزع على قصائده منذ وعى حتى عاد من منفاه ليعيش نحو أربع سنوات قبل أن يلقى ربه .

ويسلمه هذا الاعتزاز – المغلف بالغزل من جهة وتعزية الذات من جهة أخرى عما حل بالشاعر من مصاعب – إلى الجهر بفخره :

إذا ما أتيتُ الحيَّ فارت بغيظِهـــــا قلوبُ رجالٍ حشو آماقِها الغـــدرُ
يظنون بي شراً ولستُ بأهلِــــــــه وظنُّ الفتى من غيرِ بينــــةٍ وزرُ
وماذا عليهم إن ترنم شاعـــــــــرٌ بقافية لا عيبَ فيها ولا نُكــــرُ؟
أفي الحق أن تبكي الحمائمُ شجوَهـــا ويبلَى فلا يبكي على نفسِهِ حـــرٌّ ؟
وأي نكير في هوى شبّ وقــــدُهُ بقلبِ أخي شوقٍ فباحَ بهِ الشعـــرُ؟
فلا يبتدرني بالملامـــةِ عـــــاذلٌ فإن الهوى فيه لمعتذر عــــــذرُ
إذا لم يكنْ للحبِّ فضلٌ على النهَـــى لما ذلّ حيٌّ للهوَى ولهُ قـــــدرُ
وكيف أسومُ القلبَ صبراً على الهوى ولم يبقَ لي في الحبِّ قلبٌ ولا صبرُ ؟

ليَهْنَ الهوى أنى خضعتُ لحكمـــهِ ... وإن كان لى فى غيره النهى والأمـرُ
وإنى امرؤ تأبى لى الضيمَ صولـةٌ ... مواقعُها فى كل معترك حمـــرُ
أبىٌّ على الحدثان لا يستفزّنـى ... عظيم ولا يأوى إلى ساحتِى الذعــرُ
إذا صُلتُ صالَ الموتُ من وَكَراتـهِ ... وإن قلت أرخَى من أعنَّتهِ الشعــرُ

وهنا تتجلى نفسية الشاعر واضحة ، فهو لم يزل مدركا لتفرده وتميزه بين أقرانه، فإذا به يعرض بشانئيه ومبغضيه ممن ينفسون عليه مكانته فى الشعر خاصة ، ويزاوج بين الغزل بمحبوبته (الوطن) والفخر بذاته – كما كان دأبه فى قصائد أخرى كثيرة كتلك التى عارض بها معلقة عنترة . كما يزاوج أيضاً بين الفخر بفصاحته وشجاعته على نحو ما قاله :

أحييتُ أنفاسيَ القريضِ بمنطِقـى ... وصرعتُ فرسانَ العجاجِ بلهذَمى

لتنتهى القصيدة بنبرة الفخر المدوية التى أراد بها الشاعر أن يعزى نفسه عما تعرض له من نفى وظلم . والقصيدة ترسم لنا صورة بطل تراجيدى وفارس ملحمى بلغ شأواً كبيراً فى الشجاعة ، وجمع إليها الفصاحة والنبل . إننا بصدد بطل ملحمى فعلاً ، ومن ثم جاز لنا أن نعتبر هذه القصيدة وأضرابها ذات طابع ملحمى، وإن لم تتكون من آلاف الأبيات وإن تحدث الشاعر بلسان نفسه لا بلسان غيره [١١٧]، وهى إلى هذا تضرب **بجذورها فى أعماق الأسطورة ، وتعيد صياغة الروح المصري معبرة عن مسيرته المتجددة عبر العصور .**

---

[١١٧] من شروط الشعر الملحمى عند أرسطو أن يصف البطولة فى الحروب فيتحدث الشاعر عن البطل – لا عن نفسه – أى أنه لا يتحدث بضمير المتكلم إلا فى أضيق الحدود – وذلك فى أسلوب سردى روائى ، والملحمة أجزاؤها كثيرة فى وقت واحد ، ويجب أن ترتبط بموضوع القصيدة ، التى تعبر عن المعقول ولو كان مستحيلاً – يعنى بتبريره وتسويغه – أفضل من أن تعبر عن الممكن غير المعقول .. ونحن بالطبع لا نقول إن **البارودى** شاعر الملاحم – ولكن فى شعره آثار من الملحمة – وإن كانت قصيدته "كشف الغمة" تقترب كثيراً من الملحمة . راجع :

أرسطو : فن الشعر ، ص ١٣٦–١٤٠ ، وقارن :

البارودى : كشف الغمة فى مدح سيد الأمة (تقديم د/ سعد ظلام) .

✍ **ثالثاً: نماذج أخرى للمقارنة:**

أوضحنا حتى الآن أثر الروح المصرية فى شعر **البارودى** ، وضربنا لذلك بعض الأمثلة للمقارنة بين قصائده والتعاليم والأساطير المصرية القديمة . ولا نزعم أننا أحصينا كل أوجه الشبه بين هذه وتلك ، لكننا نعتقد أن ما قدمناه من أمثلة يعد كافياً لإعادة النظر فى الشعر الحديث على أسس نقدية جديدة . وفيما يلى لمحات سريعة قد تزيد التصور الذى قدمناه وضوحاً :

أ) **الاسم وعلاقته بالشخصية :**

ثمة حكمة شهيرة **للبارودى** هذا سياقها . حينما عاد الشاعر من منفاه شرع يعقد حلقاته الشعرية التى ارتادها تلاميذه ، وذات مرة أشار أحدهم إلى ما ذكرته بعض الصحف عن محمود سامى **البارودى** (باشا سابقاً) ، فما كان من الشاعر إلا أن ارتجل قائلاً :

منحتُك ألقابَ العلا ، فادعُنى باسمِــى فما تخفضُ الألقابُ حراً ولا تسمِى(١١٨)

وظاهر العبارة أن المناداة بالاسم تكريم كاف فى حد ذاته . وهذا صحيح بيد أن الأسطورة تتيح لنا فهم هذا القول فهماً آخر – إذ يروى أن الإله (رع)– وله أسماء تقرب من المائة – لدغته حيه ذات مرة وكادت تودى بحياته ، فخفت إيزيس – ربة السحر – لنجدته – وحينما كان ترقيه همست فى أذنه بأنها تريد أن تعرف أسمه الحقيقى فلما رقته باسمه الحقيقى – الذى لا يعلمه أحد غيره – عوفى وشفى . (١١٩)

---

(١١٨) ذهب العلامة شفيق معروف إلى أن **البارودى** نظم هذه القصيدة فى الفترة بين عودته من النفى وإعادة ألقابه إليه – التى كانت قد صودرت ، وفيها زهد واستخفاف بالرتب والألقاب ..

راجع : ديوان **البارودى** – حـــ٣ ، ص ٤٤٩ ، وقارن :

على الحديدى:محمود سامى **البارودى** ، ص ٣٣١ وما بعدها .

(١١٩) اشتهرت هذه الأسطورة بحيلة إيزيس لأنها كانت وراء تدبير تلك المكيدة لرع ، راجع : تاريخ الحضارة المصرية :١ : ٣٧٧-٣٧٨ . وعن الاسم (رن) وأهميته للمصريين راجع : معجم الأساطير ، ٣٠ – معجم الحضارة : ٣٢ – وكان الاسم أحد المكونات الرئيسية للإنسان ، وكان طمسه يعنى فناء صاحبه ، وقد عنى القدماء باختيار الأسماء الحسنة لأبنائهم عنايتنا نحن اليوم – وعل هذا يتسق مع =

وقياساً على تلك الأسطورة فأنت حينما تنادى شخصاً ما باسمه فإنك تكفل له الشفاء إذن من كل داء .و**البارودي** زاد على هذا المعنى فقال :

يقولون : محمود ، ويا ليت أننـــــى كما زعموا – أوليت لى طالعاً كاسمى

إنه إذن يعتبر ذكر اسمه مجرداً أكثر من كاف – لو أن وصفه وحظه كانا مطابقين له[١٢٠]! .

ب : ابن الأيك وسنوحى :

قد ننسى أن سنوحى تحريف لــ(سا . نهت) أى ابن الجميزة أى شجرة الجميز – تلك التى كان ترمز لحتحور ربة الجمال والفن والموسيقى [١٢١]. وإذا فهمنا عبارة
" ابن الأيك " التى كنى بها **البارودي** عن نفسه – فى ضوء هذا المعنى – فهو إذن ربيب (ربة الشعر) وهذا التعبير شائع على ألسنة النقاد ، واستخدمه العلامة هيكل فى تقديمه الديوان ، وفى تقديرنا أنه لم ينشأ إلا فى رحم الأسطورة القديمة . قال **البارودي** :

تكلّمت كالما ضين قبلى بما جــــرت به عادة الإنسان أن يتكلـــما
فلا يعتمدنى بالإساءة غافـــــــــــــل فلابد (لابن الأيك) أن يترنما

والمعنى الظاهر أنه كالبلبل لا بد له أن يغرد ، وهو معنى مقبول أيضاً ، ولكن شتان بينه وبين تلك الدلالة الأسطورية ! وأما شعر **البارودي** فى الحنين فجدير بمقارنته بمقاطع الحنين فى قصة سنوحى – وهذا ما سبقت إليه الإشارة .

= التقليد النبوى الكريم ووصيته لأصحابه بأن يحسنوا اختيار الأسماء لبنيهم – كما أن الفراعنة كانت تنقش أسماؤهم فى علامات بيضاوية الشكل عرفت بالخراطيش .

(١٢٠) يتضح لنا من هذا البيت إدراك الشاعر لهذا التقليد القديم -وهو أن اسم الإنسان يجلب له فألاً مشابهاً له.

(١٢١) ويستدل البعض من الاسم على أن شخصية سنوحى ليست شخصية تاريخية بل شخصية خيالية .. ويعدها كبلنج من روائع الأدب العالمى – قارن :

Gardiner, Notes , pp . 3 – 6

معجم الحضارة ، ص ١٩٤ .. إلخ .

ج : الشعر الاجتماعي وشكاوي الفلاح :

ذاعت شكاوى الفلاح الفصيح التى عبرت عن نقد لاذع للطغيان وفقدان العدالة الاجتماعية ، والقصة – سواء كان لها نصيب من الواقع أم لا – تعتبر من أقدم نماذج الأدب الشعبى الواقعى (بمعنى أنه ينتقد الواقع الفعلى ويندد بالمظالم جهرة) . وإليك نماذج مما قاله ذلك الفلاح منادياً مدير البيت العظيم (لقب كالوزير) واسمه رنزى بن مرو :

... ويا خيط الميزان لا تتذبذب ملتوياً ...

إن كيال أكوام الغلال يعمل لمصلحة نفسه ، وذلك الذى يجب أن يقدم حسابه تاماً لآخر – يسرق متاعه ..

إن مثلك كمثل بلد لا عميد له أو جماعة لا رئيس لها أو كسفينة لاربان لها .. أنظر : إنك حاكم يسرق وعميد قرية يأخذ الرشوة ..

... إنك تسرق متاعى ، والآن تريد أن تأخذ الشكوى من فمى.يارب الصمت (أوزير) رُدّ على متاعى حتى لا أصرخ .

... أنظر ! إنى أقدم شكواى إليك ولكنك لا تصغى لها .
وسأذهب الآن وأرفع شكواى ضدك إلى الإله أنوبيس [١٢٢].

وقارن هذا بقول **البارودي** :

تنكّرت مصر بعد العرف واضطربــــت	قواعد الملك حتى ريع طائـــــره
فأهمل الأرض جرّا الظلم حارثهـــــــا	واسترجع المال خوف العدم تاجره

---

[١٢٢] تاريخ الحضارة : ١ : ٣٩٣-٣٩٦ .

فايز على : الأدب المصرى ، جـ ٢ : ٢٩-٣١ – وقد أعاد المؤلف صياغة هذه القصة العريقة – التى تعد من الروائع العالمية التى تعبر عن أهمية العدالة الاجتماعية – ملتزماً بالإطار التاريخى لهذه القصة التى تؤرخ لعصر الانتقال أو الاضطراب الأول عقب سقوط الدولة القديمة وانفراط عقد السلطة المركزية وتصارع أقاليم مصر على السيادة .

قارن أيضاً : Brunner, Altäg. Weish. , S.S . 358 – 367 ومراجع الأدب المصرى المذكورة آنفاً

واستحكم الهول حتى ما يبيت فتـــــى   فى جوشن الليل إلا وهو ساهره[١٢٣]

وقوله :

يقول أناس : إننى ثرت خالعـــــا   وتلك هناة لم تكن من خلائقـــى
ولكننى ناديت بالعـــدل طالبـــاً   رضا الله واستنهضت أهل الحقائق
أمرت بمعروف وأنكرت منكـــراً   وذلك حكم فى رقاب الخلائـــق
فإن كان عصياناً قيامى فإننـــى   أردت بعصيانى إطاعـــة خالقى[١٢٤]

والجدير بملاحظتنا غير اشتراك الغرض - ذلاقة اللسان فى النقد والجرأة والصراحة التي لا تحتمل المواربة ولا تقبل التلميح .

د : فى وصف الثعبان :

للبارودى قصيدة رائعة فى وصف الطبيعة ، وفيها يعرض لوصف البازى والأسد والثعبان ، فيقول فى الأخير :

تسِم الظلام ذبالتـــان برأســـه   تقدان ليس عليهما أطبـــاق
يسرى فيقتحمُ السرار ويرتمـــى   بسناهما المتنبل المرشـــاق[١٢٥]

(١٢٣) ديوان البارودى: ٢ : ١٤٠- ١٤٣ والقصيدة تفيض بالشكوى والحكمة ، وتشير إلى الأزمات السياسية والمظالم التى ألمت بالبلاد.ويبدو أنها نظمت قبيل الثورة العرابية حينما ساءت الأحوال وهم الساخطون بالثورة لتغيير الأوضاع. ولا يخفى على المتأمل تشابه أوضاع مصر آنذاك بأوضاعها إبان عصر الانتقال الأول (حوالى ٢٢٠٠- ٢٠٥٠ ق م.) .

(١٢٤) هذه القصيدة من ألمع سرنديبيات البارودى ، والقصيدة على ما فيها من شوق وشكوى وفخر وهجاء وحكمة – تحكى فى شاعرية حقة قصة الثورة العرابية ، وفيها تفنيد للدعايات والحملات التى شنت على الثورة عقب إخفاقها : ديوان البارودى : ٢ : ٣٥٨-٣٦٩ . ولعلنا ندرك من هذه الأمثلة كم كان شعر البارودى واقعياً .

(١٢٥) يأتى وصف الثعبان فى أثناء وصف الشاعر البازى والأسد – فى قصيدة عدتها سبعة وستون بيتاً ، ويذكر شارحا الديوان أن البارودى ربما نظمها بعد سقوط وزارته فى السادس والعشرين من مايو ١٨٨٢م وكان الجفاء قد استحكم بينه وبين الخديو توفيق – أى بعد يوم من الإنذار المشترك ، ولعل هذا يفسر ما فى القصيدة من حماسة بالغة وثورة عارمة – قارن : الديوان : حـ٢ : ٣٠٠- ٣١٥ . والشاعر إبان وصفه لعالم الحيوان يستخلص العبرة والموعظة ، ولعله يقوم بإسقاط حالته النفسية على عالم الطبيعة ، فيذكر دائماً بأن الموت نهاية كل حى ...

- يصنع مبالغة الشاعر فى وصف بريق عينى الثعبان ، فإذا هما شعلتان متقدتان (لا جفنان لهما) ، وإذا بالثعبان يقتحم بهما الظلمة الحالكة فى أوائل الشهور القمرية ، وإذا برامى النبل المصيب فى رمايته يهتدى بسناهما ، والألفاظ تشى بجو التناقض بين الظلمة والنور ، فألفاظ الظلام - أطباق - يسرى - السرار تحكم تصوير الظلام ، وألفاظ : تقدان - يقتحم - سناهما تعكس نقيض ذلك . .

وحية بهذه الأوصاف الأسطورية - التى تطابق الحية التى تقود موكب الإله أتوم فى ظلمة العالم الآخر الحالكة - جديرة بأن تفرد عنها الحكايات فى الروايات الشعبية التى ربما لا زالت تروى فيتناقلها الأبناء عن الآباء والأجداد . فتلك الحية تقتحم الصحراء القاحلة ذات الظلمة الدامسة - كما تم تصويرها فى كتب الآخرة المصرية - وإذا بها تشع الضياء من عينيها ليبصر رع (أتوم) - أو الشمس الغاربة - طريقه فى مسارب العالم الآخر المليئة بالمصاعب والعقبات . ولا نستبعد أبداً أن يكون شاعرنا قد استمع لوصف تلك الحية فى صغره فعلق فى ذهنه ، أو لعله قام بزيارة إحدى مقابر وادى الملوك - التى بدأ الكشف عنها آنذاك - فانطبع هذا التصوير فى مخيلته ، فإذا به يصيغه هذه الصياغة الكلاسيكية المحكمة [١٢٦].

هـ : متفرقـــات :

أتاحت لنا فكرة الروح الكلى رؤية جديدة ممكنة لشعر **البارودى** ، وبعد ما عرضناه من نماذج للمقارنة وتحليل للمتون الأدبية ها نحن نشير فى اختصار إلى بعض اللمحات النقدية السريعة التى تؤكد رؤيتنا النقدية هذه - وهى ترتبط بالروح المصري وعناصره .

---

[١٢٦] يرد وصف هذه الحية وتصويرها فى ساعات الليل الاثنتى عشرة فى كتاب يمى دوات (ما هو موجود فى العالم الآخر) ، وقد ترجمه إلى العربية العلامة محسن لطفى السيد ، وله ترجمات أشهرها ما قدمه العلامة بادج فى كتابه : The Gods of The Egyptians

وأيضاً : Hornung , Ägypt . Unterweltsbuecher

والكتاب يقدم لنا تصوراً أسطوريا عن الرحلة الليلية للشمس التى تنتهى بشروقها الأبدى الذى يرمز لانتصار الخير ويكفل للمتوفى حياة أبدية - ويرجع إلى حوالى سنة ١٥٥٠م. ويعد من أهم ما كتب فى أدب الآخرة شأنه شأن متون الأهرام القديمة .

ومن ذلك ما يتسم به شعر **البارودي** من خفة الروح (أو ما نسميه خفة الدم – بالعامية) ، فهو يتحدث عن رسول الشوق قائلا :

أنسيم سرى بنفحة رنــــــــد ؟ أم رسول أدى تحية هنــــــد ؟
أطربتنى أنفاسه فكأنـــــــــى ملت سكراً من جرعة من برندى
وأخو الشوق لا يزال طروبـــاً يتبع الشوق بين سهل وفنــــد

وكلمة (فند) تتكرر فى شعره :

إن شوقى إليه أسرع شأواً من سليـــك والوصل فى بطء فنــــد

فهو يقابل بين سليك العداء الخفيف الذى يضرب به المثل فى السرعة والفند أى الجبل الثقيل الراسى .

والفند كلمة عربية سليمة ، وإن وجدنا أصلاً لها فى اليونانية ، وهى كلمة مصرية أيضاً بنفس المعنى فى اللغتين ، وإن دلت أيضا على الأنف (كما فى العربية) وفى الواقع أننا لسنا بصدد استقصاء الألفاظ – أو الاشتقاقات– المصرية فى شعر **البارودي** ، فهذا الأمر لن يزيد نظرتنا عن الروح المصرية إثباتاً – ولكنه قد يصلح مدخلاً لتفسير بعض شعره وحسن فهمه .

ومن الملاحظ استخدام **البارودي** لبعض الاشتقاقات غريبة التفعيلة **(مثل : صديان)** فالشائع عند العرب : صاد ، ظمآن – ولعل هذا دفع بعض النقاد لمؤاخذة **البارودي** ، بيد أن التماس المبرر له من (اللهجة) المصرية قد يكون هو الحل.فقد لاحظ بعض الدارسين أن صيغة (فعلان) كانت شائعة فى اللهجة المصرية منذ العصر العثمانى [١٢٧]. ولا شك أنها لازالت كذلك حتى اليوم **(قارن : فطران – زعلان– خربان**

---

[١٢٧] المستشرق الروسى جريجور شرباتوف دراسة ممتعة عن مخطوطة ليوسف المغربى – من القرن ١٦م – إذ يحلل العبارات والأمثال التى كانت شائعة آنذاك فى لهجة المصريين ، ومنها مثلا قولهم : ايش تحوتك ؟ للمريض ... وضناك أى مكتنزة وهلف أى جبان .. إلخ راجع : ندوة القاهرة فى ألف عام ، جـ١ ، ص ٣٠٧–٣٢٠ . وجدير بنا أن نفيد من مثل هذه المخطوطات بمقارنتها باللهجات المصرية عبر العصور . وهذا ما حاولنا الاجتهاد فيه – وفى دراستنا عن اللغة المصرية أثبتنا الأصل الذى حرفت عنه كثير من التعبيرات الدارجة مثل : إزيك – ايش .

- نيمان - كسلان - عطلان..) . وهنا لابد من تفهم أثر اللاشعور (**المعارف المختزنة في العقل الباطن**) فى شعر **البارودي** . قال :

تقحمته والرمح (صديان) ينتحـــى نطاف الكلى والموت يمضى وعيده

ولاحظ (الوابور) بمعنى القطار فى قوله :

لقد نعب (الوابور) بالبين بينهـم فساروا ولا زَمّوا جمالاً ولا شـــدو

ولفظ (فتكات) :

أقاموا زماناً ثم بدّد شملهــــم أخو (فتكات) بالكرام اسمه الدهــــر

وإن عدّلها إلى : "ملول من الأيام شيمته الغدر ".

وكذلك البخوت أى الحظوظ :

لم تذد عنهم نحوسَ الـــد هر إذ حانت (بخـــوتُ)

ومن الملامح الأصيلة للروح المصرى أن يجمع الشاعر أحياناً بين الفكرة ونقيضها (أو ما يبدو فى الظاهر أنه يناقضها) ولعل هذا ما دعا هيكل مرة أخرى لانتقاده [١٢٨]. بيد أن دور الناقد فى هذا السياق - هو إبراز أن هذه الظاهرة دليل على أصالة الروح المصرى لدى الشاعر ، وهذا ما لايجوز مؤاخذته عليه - لأنه نوع من أنواع الصدق فى التعبير . اسمعه يقول :

فبادرْ لميقات الصلاة ، ومل بنـــا إلى القصف ما بين الجزيرة والنهــر
إذا ما قضينا واجب الدين حقـــه فليس علينا فى الخلاعـــة من وزر

فإذا كانت الصرامة طبع بعض الشعوب - كالألمان مثلاً - فإن الطبع المصرى ميال إلى اللهو والقصف حتى أنه يبيحهما عقب ميقات الصلاة .

---

[١٢٨] يقول هيكل مثلاً منتقداً **البارودي** إنه لا تظهر فى شعره فلسفة واضحة ، وقد يسيء الانتقال من غرض لغرض ، أو تضم القصيدة الواحدة أغراضاً متناقضة فتراه "زاهداً فى أولها مسلماً أمره للمقادير ، ثائرا فى آخرها " .. وفى قصائده "أبيات بالغة غاية القوة والجزالة ، وأخرى متخاذله منحلة ، أو ضعيفه النسج نابية فى استعمال بعض المفردات .."- الديوان : ١ : ٣١.

أما الإيمان بالحسد الذى تمتاز به الطبيعة العربية فله فى عقيدة المصريين القدماء أصل أصيل ، وما عين حور إلا تميمة شهيرة حرص العامة على الاستعاذة بها من الحساد ومازالوا يحرصون . و**البارودى** لا ينفك يعرض بحساده كلما افتخر بنفسه:

*** ليضنَ بى الحسادُ غيظاً فإننـــى   لآنافهم رغمٌ وأكبادِهم وقـــــــدُ**

*** فلا يظنَّ بىَ الحسادُ مندمــــــةً   فإننى صابرٌ فى اللهِ محتســــــبُ**

ولدى رثاء زوجته :

عظُمت مصيبَته علىَّ بقدرِ مـــا   عظُمت لدىَّ شماتةُ الحُســــــادِ

ولدى حديثه عن الحكمة :

*** ولا يهمّنْك قولُ ذى حســــدٍ   فشأنُ أهلِ العداوةِ الحســــــــــدُ**

*** ولو أصخْنا لكلِّ منتقِـــــــدٍ   فكلُّ شئٍ فى الدهرِ منتقَــــــــدُ**

كذلك يتكرر فى شعر **البارودى** اعتقاد جازم بأن الذكرى بعد الممات أعلى درجات الخلود:

*** إذا كانَ عُقبى كلِّ شىءٍ – وإن زَكــــــا   فناءٌ ، فمكروهُ الفَناءِ هو الخلـــدُ**

وتخليدُ ذكــــرِ المرءِ بعد وفاتــــــهِ   حياةٌ له ، لا موتَ يلحَقها بعــدُ

ولقد أشرنا إلى أبيات أخرى فى الباب ذاته لدى مقارنة شعره بتعاليم **بتاح حتب**.

كما يضاف لكل تلك السمات خلة من الخلال المصرية القحة ، وهى التسليم بالقضاء والقدر والاعتبار بزوال الدنيا ، ولعلها الأكثر شيوعاً فى ختام قصائده ، والنظرة التاريخية الاجتماعية تتيح لنا فهم ذلك بدلاً من أن نعتبره نوعاً من القصور فى شعره كما فعل بعض النقاد :

*** نظنّ بأنا قادرونَ ، وإننــــــا   نُقادُ كما قيدَ الجنيبُ ونُصحَـــبُ**

والجنيب هو الجواد المقود .

*** لعمرُك ماحىٌّ وإن طالَ سيــرُه   يُعَدُّ طليقاً والمنونُ لـــــه أســــــرُ**

*** إنما المَرءُ صورةٌ سوفَ تَبلــى   وانتهاءُ العمرانِ بـــدءُ الخــــرابِ**

* فلا ملام على ما كان من حدث فكلنا بيد الأقـــدار مرتهـــــن
* وإنى وإن طال المطال لواثــق برحمة ربى ، فهو ذو الطول والمــن
* إن الحياة لثوب سوف تخلعــه وكل ثـــــوب إذا ما رث ينخلــع

ولكل من هذه الأبيات دلالة فى سياق القصيدة التى ورد فيها . وعتاب الأصدقاء لم يزل أيضاً من خصالنا نحن المصرين :

فيا ساكنى الفسطاط ما بال كتبنـــا ثَوت عندكم شهراً وليس لهـــارد
أفى الحق أنا ذاكرون لعهدكـــم وأنتم علينا ليس يعطفكـــم ود؟

إنه عتاب رقيق من الشاعر لأصحابه ،ولكنه تقليدى، وقد يتكرر لدرجة الإملال.

وإذا لم نتمكن فى هذا المقام من حصر النماذج والأمثلة الدالة على تمكن الروح المصري من أسلوب شاعرنا وتغلغلها فى قصائده ، فإنه يكفينا أن نثير هذه القضية ونفتح الباب لطرحها ومناقشتها باعتبارها أحد الاتجاهات الممكنة فى النقد الأدبى . ولا يعنينا والحال هذه – أن نحسم الجدل فى هذا الموضوع بقدر ما يهمنا أن نبتدئه .



الباب الخامس

الرثاء في شعر البارودي

لعله مما يزيد وجهة نظرنا في شعر البارودي إيضاحاً أن نبيّن معالم أسلوبه في الرثاء سيما قصيدته في رثاء زوجه عديلة يكن، وهي من عيون الشعر العربي. ويجدر بنا أن نمّهد لذلك بتعريف عن الرثاء في الشعر العربي، وهو بكاء المتوفى وتعداد محاسنه، ومن مصادره الأخرى المرثاة والمرثية.

الرثاء في الشعر العربي:

إذا كان الشعراء العرب قد اهتموا بشعر المديح، فإنهم أجادوا في فن الرثاء على قلة قصائد الرثاء مقارنة بتلك الخاصة بالمديح والرثاء بكاء الميت وتعديد محاسنه، وأما التأبين فالثناء على الشخص بعد موته. ويمكن تفسير العلاقة بين فني المديح والرثاء، بأن الثاني مديح للمتوفى على نحو ما ذهب إليه ابن رشيق :" وليس بين الرثاء والمديح فرق، إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل (كان) أو (عدمنا به كيت وكيت) وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت" [1].

وقد ميز ابن سلام "طبقة أصحاب المراثي" وهم عنده أربعة شعراء لم يكتفوا بمديح المتوفى فحسب، بل إنهم شعراء إنسانيون، أرادوا بشعرهم أن يشفوا نفوسهم مما تجد[2]. ورغم جودة ما قالته العرب في الرثاء فقلما نجد في شعرهم غرض رثاء الزوجة[3]. وقد بلغ شعر الخنساء في رثاء أخيها صخر ذروة الإبداع وغاية الشهرة حتى صار مضرب المثل في الوفاء، وفيها يقول العلامة ضيف : "وأشهر من بكت واستبكت في

---

(1) ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد المجيد. طـ٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٣٧٤هـ- ١٩٥٥م، جـ٢، صـ١٤٧.

(2) الطاهر (علي جواد) : محمد بن سلام وكتابه طبقات الشعراء، طـ١، دار الفكر، عمان ١٩٩٥م-١٤١٦هـ. صـ٢٤٧-٢٤٨.

(3) يذهب شارحا ديوان البارودي إلى أن رثاء الزوجة فن طارئ في الشعر العربي لم نعهده قبل البارودي، ولكننا نذكّر هنا برثاء جرير - الشاعر الأموي - لزوجه أيضا.

الجاهلية الخنساء" .. ولحقت الإسلام، وأسلمت، ومع ذلك ظلت ذكرى صخر عالقة بنفسها ، وفيه تقول:

"قذى بعينك أم بالعين عوار .. أم ذرفت أن خلت من أهلها الدار

.. وإن صخرا لتأتم الهداة به .. كأنه علم في رأسه نار[1] "

وأما جرير (٣٣ - ١١٤هـ / ٦٥٣ - ٧٣٣م) الشاعر الأموي الذى اشتهر بنقائضه الهجائية مع الفرزدق ، فله قصيدة رائعة فى رثاء زوجه مطلعها :

لولا الحياء لهاجنى استعبار .. ولزرت قبرك والحبيب يزار[2] "

والشاعر يصف لوعته، ويفيض لسانه بالمديح لخلال المرثية، ويدعو لها بالسقيا على عادة العرب، ويرثيها "رثاء من يشعر بالمصيبة شعورا عميقا، فينهد لها كيانه، ثم يطلق اللسان فيما يفيض من القلب، وإذا اللسان ترجمان النفس، والألفاظ أنفاس حارة، وإذا الشعر يسيل سيلان الدموع المنهمرة، فى انسجام وسهولة ورقة"[3].

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نسترسل فى هذا المقام بصدد رثائيات الشعراء؛ فلا أقل من أن نشير إلى قصيدة المتنبى فى رثاء جدته، التى أولها:

"ألا لا أرى الأحداث مدحا ولا ذما .. فما بطشها جهلا ولا كفها حلما

وإذا أوخذ جرير بأنه قرن رثاءه بالهجاء؛ فلعله من اللافت للانتباه أن المتنبى قرن رثاءه جدته بالفخر بذاته[4] وجرى على نفس النهج حينما رثى أخت سيف الدولة فى قصيدته التى أولها :-

نعد المشرفية والعوالى .. وتقتلنا المنون بلا قتال[5] "

---

[1] ضيف (شوقى) : الرثاء ، ط ٤ ، دار المعارف بمصر ١٩٨٧، صـ١٤-١٥.

[2] ديوان جرير ، دار صادر ، بيروت ، صـ١٥٤ ، ناصيف (إميل) : أروع ما قيل فى الرثاء ، ط٢ ، دار الجيل ، بيروت ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م، صـ٢٨ - ٣٠. ويستغرق رثاء زوج جرير نحو ٢٢ بيتا من قصيدة طويلة نظمها فى هجاء الفرزدق.

[3] ناصيف: السابق : ٢٧ ، ديوان جرير: ٦.

[4] ديوان المتنبى، دار صادر ، بيروت ، صـ : ١٧٤-١٢٦.

[5] السابق : ٢٦٥.

وفى تلك القصيدة فضلاً عن الحكمة تعزية لسيف الدولة الحمدانى ومــدح لــه توّجــه الشاعر بقوله:

فــإنْ تفـُقْ الأنــام وأنــت منــــهم .. فــإن المســك بعــضُ دمِ الغـــزالِ"

هكذا تميز بعض الشعراء فى فن الرثاء منذ الخنساء بل قبلها، وإن ظل غـرض رثاء الزوجة نادر الظهور فى شعرهم، والآن نرى ما أضافه البارودى لهذا الفن الخالد.

فن الرثاء عند البارودى:

نرى أن البارودى أجاد فن الرثاء، وبلغ فيه درجة التميز، كما صدر فى مرثياته عن طبع مصرى أصيل غاب – فى تصورنا – عن رأي النقاد فيه، فلم يتوقفوا إلا عند ما كرره من معانى القدماء وأخيلتهم. ولذلك نهتم فى هذا الصدد بإبراز السمات المميزة لرثائياته.

ولعل إتقان شاعرنا لفن الشكوى كان مصدراً لإجادة فن الرثاء، ولا نبالغ إن قلنا إن مرثيات البارودى جمعت إلى أصالة الموهبة تمام الصنعة وإتقان الصياغة على أكمل وجه بالمقارنة بسائر شعره، رغم رأي بعض النقاد أنه وإن لم يدّخر وسعاً فــى إتقــان الصنعة، فقد جاءت معانيه مجهدة مكررة فى بعض الأحيان[1]

والناظر لتلك المراثى من وجهة النظر التقليدية يجد فيها أيضاً نموذجاً للالــتزام بعمود الشعر، إذ يبدع الشاعر فى التعبير عن الحســرة والتفجــع مســتخدماً الأخيلــة والعبارات والألفاظ المواتية لغرضه على نحو ما سنوضحه لاحقا.

ولعل الآمدى كان قريباً إلى الصواب حين ذهب إلــى أن مــيزة الشــعر هــى الفصاحة والبيان وحسن الصياغة لا المعانى : "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ فى مواضعها"[2]

---

[1] على نحو ما ذهبت إليه نفوسه زكريا فى دراستها المشار إليها سابقاً، صــــ٣٨٩ ومــا بعدهــا، وعمــر الدسوقى أيضاً.

[2] سلام (محمد زغلول): تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى، منشــأة المعــارف، الإســكندرية ١٩٨٢، صـــ٢٦٥. وقد نحا البارودى هذا النحو فى مقدمة ديوانه على غرار ما سيتضح لاحقاً حقاً.

ومما لا ينبغي أن يغيب عن المتأمل في تلك المراثي كونها قصائد ذات طبيعة وجدانية عميقة تعتبر من وجهة نظرنا مثلا أعلى للرومنسية[١] ، فالشاعر لا ينفك منصهرا في تجربة الحزن بصورة فريدة تمكنه من استبطان أدق تفاصيل الوجدان الإنساني ، سواء حين يعبر عن مشاعره أو مشاعر الآخرين في موقف الحزن وفقد الأحباب.

ويجمع الشاعر إلى هذا شعورا بالرضا بالقضاء والقدر، لا يفتأ معبرا عنه ومكررا في بعض الأحيان ، مما لا يخفى على المتأمل في ديوانه . إذ يجد أن جل قصائده تنتهي برؤية مماثلة عن مسألة القدر المحتوم، مما سنشير إليه فيما بعد. ولعل هذا ما دعا بعض الباحثين إلى القول: "حتى في الرثاء كان يكرر ما يقوله في رثاء صديق عندما يرثي صديقا آخر، يقول في رثاء فارس الشدياق:

فقدناه فقدان الشراب على الظما .. ففي كل قلب غلة ليس تنقع

ويكرر هذا المعنى في رثاء على رفاعة فيقول:

فقدناه فقدان الظماء شرابهم .. بديمومة والورد ليس بداني

وهذه المعاني المكررة كثيرة جدا في ديوانه، فنجده يقول في أكثر من موضع إن الإنسان يجهل الغيب ويجهل المصير الذى قدر له"[٢] وأما عمر الدسوقي فيقرر أن البارودى صادق في رثائه ، فقد رثى بصدق أقاربه وأحباءه، لكن ليس في رثائه فلسفة كتلك التي نجدها في رثاء شوقي[٣] !

وهذا رأى مردود عليه، فعلى النقيض من هذا يتميز رثاء البارودى بالنزعة الوجدانية القوية، وقدرته على استبطان عناصر المأساة في حياة البشر، وتصوير الصراع الأزلي بين الأنسان والزمان تصويرا يكاد يكون نسيج وحده بين الشعراء العرب. ونضيف إلى

---

[١] نعني من اللفظة مضمونها ودلالتها. والنقاد على أن الرومنسية ظهرت في أوربا القرن ١٨م، أى قبل عصر البارودى بما يزيد عن قرن من الزمان، ولكننا نبحث في هذه الدراسة عن المصادر المصرية القديمة لهذه النزعة الرومنسية. وكذا فعلنا في دراستنا "الرمزية والأسطورة في الشعر العربي".

[٢] نفوسة سعيد: البارودى حياته وشعره: ٣٩٠ - ٣٩١.

[٣] الدسوقي : محمود سامي البارودى : ٤٢.

الرضا بالقضاء والقدر ان شاعرنا يمتاز برؤية كونية متفائلة رغم الشدائد والمحن التـي خاصرته، ولاشك أن هذه النظرة الفلسفية كانت أحد أهم الأسباب التى دعته إلى الرضاء بالمقدور ، كما دفعته أيضا إلى التدبر فى أحوال الأمم السابقة، والتأمل فـي زوالـها ، والاتعاظ من ذلك، وقد صور لنا الشاعر تلك الأحوال على نحو فريد لانكاد نعهده فـي شعر غيره، الأمر الذى يجعل من قصيدته التى نحن بصددها عملا أدبيا فريدا، ففيها من صدق العاطفة وقوة الموهبة وحسن التصرف ما يكفى لتمييزها. ويؤكد رأينا هذا ما قاله العلامة الحديدي : "إن البارودى لم يستمد كل صوره ومعانيه من القديم"[١]

نماذج لمرثياته: وإن لم نكن بصدد استقراء مراثى البارودى أو حصرها وتعدادها ، فإنه أبدع عددا من القصائد فى رثاء أصدقائه كتلك القصيدة التى قدمنا لها ، وفيـها رثاء صديقيه:

أستاذه حسين المرصفى، والأديب عبد الله فكرى ،[٢] كما رثا على رفاعة وأحمد فـارس الشدياق، وناظر الجهادية إسماعيل سليم بقصيدة أشرنا إليها من قبل.

وبالإضافة لهذا فإن للبارودى قصائد فريدة فى رثاء أهله منها قصيدته فى رثاء والدتـه إبان الثورة العرابية، يقول فى مطلعها:

هوى كان لى أن ألبس المجـد معلمـا .. فلما ملكت السـبق عفـت التقدمـا[٣]

وقصيدته فى رثاء ابنه على ، التى يقول فيها:

كيف ضوتك المنون يـا ولـدى ؟ .. .. وكيف أودعتـك الـثرى بيـدى؟ [٤]

وقصيدته فى رثاء زوجته التى سنعرض لها تفصيلا.

وقد سبقت كل تلك القصائد قصيدته فى رثاء والده، التى يقول فى مطلعها:

---

[١] الحديدى: شاعر النهضة : ٣٩٩.

[٢] بحثنا هذه القصيدة البائية فى الباب الرابع من هذا الكتاب، وقارنا مطلعها بمطلع تعاليم الحكيم بتاح حتب.

[٣] ديوان البارودى : ٣ : ٣٩٤، والقصيدة ترجع لسنة ١٢٩٩هـ/ ١٨٨٢م.

[٤] والمرثى هو على ابن الشاعر من أمينة يعقوب سامى، الذى توفى فى طفولته فى المنفى، والقصيدة مفعمـة بالمشاعر ديون البارودى : ١ : ٢٤٨

لا فارس اليوم يحمى السرح بـالوادى .. طاح الردى بشهاب الحرب والنـادي[1]

ويبدو أن تلك القصيدة من أوائل شعره الرصين، فهى علامـة علـى طريـق استقلاله بنظم القريض، وفيها تتجلى ملامح شخصيته الأبية الفخـور بالانتسـاب إلـى مكارم الأخلاق قبل النسب النامى، فترى الشاعر يمتدح أباه، ويرثـى لفقـده النصـير والمعين ، ويتوعد أقرانه معبرا عن طبيعة الجندى الوثابة، يقول العلامة العقاد: "ومـن انطباعه على الجندية وحب القوة والبأس أنه لم يذكر من حسرات اليتيم الذى فارقه أبوه فى طفولته إلا أن يكون غير مرهوب الإبراق والإرعاد بين الخصوم:

مضى وخلفنى فى سن سابعة .. لا يرهب الخصم إبراقى وإرعادى"[2]

لقد رثى البارودى والديه ورفاقة وولده ، فلنر كيف رثى زوجته ؟

رثاء البارودى زوجه:

جو القصيدة : كانت محنة النفى شديدة الوطـأة ، وكشـفت للشـاعر عـن معـادن الأصدقاء، فرأى ما كان خافيا، وافتقد ما كان يتوقعه منهم، وما لبثت الأحداث أن توالت ففقد رفاق دربه الواحد تلو الآخر، وفى عام ١٨٨٣م أى بعد نحو عام مـن النفـى – توفيت زوجه عديلة يكن[3] بالقاهرة ، وورده نعيها وهو غريب فى سرنديب ، فأنشأ فى رثائها قصيدة صاغ من حزنه أبياتها، ونسج من محنتة خيالاتها ، وتلك سبيل الشـاعر المطبوع الذى عناه ابن قتيبة والعقاد من بعده، ذلك الشاعر الذى ينظم الشعر "لا تذرعـا إلى وجه أنتويه، ولا تطلعا إلى غنم أحتوية، وإنما هى أغراض حركتنى ، وإياء جمـح

---

[1] قالها فى العشرين من عمره سنة ١٨٦٠م أى بعد ثلاث عشرة سنة من وفاة والده حينما كان فى السـابعة من عمره راجع : على الحديدى:محمود سامى البارودى شاعر النهضة ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩، صـ ٥١، هيكل: تقديم ديوان البارودى: ٩(جـ١ من الديوان) ، ديوان البارودى : ١ : ٢٥٠، ضيـف: البارودى : ٤٦ – ٤٧.

[2] العقاد: شعراء مصر : ١٣٦.

[3] هى ابنة المشير أحمد يكن ، تزوجها البارودى سنة ١٨٦٧م، وأنجب منها ابنا واحدا وأربع بنات، وتوفيـت بالقاهرة فى السابعة والثلاثين من عمرها. ويرى العلامة ضيف أن هذه القصيدة سـيل لاذع مـن الحـزن والشجى والتفجع المرير : ضيف : الأدب المعاصر: ٩١.

بي ، وغرام سال على قلبي"[1] ونجد الشاعر أشد ما يكون في يقظة البديهـــة، فيخـــال أعداءه حاضرين في كل مقطع من مقاطع القصيدة ، على نحو ما عبر عنه أحد الباحثين بقوله: "كان شبح العدو يلازمه أينما حلّ، فهو قائم أمامه في معاشريه، وهو ماثل فـــي مخيلته، عندما تعود به الذكرى إلى الوطن، فهناك أعداء سرّهم نفيه، وفرحوا لمصيبته ، بل إن بعضهم لم يرض النفي عقاباً ، ونادي بوجوب الإعدام حتى ليقال إن رياض باشا استعفى من وزارة الداخلية عندما عدّل حكم الإعدام بالنفي"[2]

ونجد الشاعر يخاطب هؤلاء المـــتربصين متوعـــداً إيـــاهم ومفـــاخراً بمناقبـــه وتضحياته، ومحتسباً أجره عند الله واثقاً في أن وطنيته محمدة وإن سببت له المتـــاعب، وأما أولئك الأعداء فستدور عليهم الدوائر، ويأتي عليهم الدور، وهنالك لن تشـــفع لـــهم نواياهم السيئة ولا أحقادهم وسخائمهم.

وقد أنشأ البارودي قصيدته هذه سنة ١٨٨٣م وهو في منفـــاه بســـرنديب حيـــن توفيت عديلة يكن، ابنة المشير أحمد يكن، وهي الزوجة الثانية للشاعر، التي كـــان قـــد تزوجها عام ١٨٦٧[3] فالقصيدة إذن معاصرة لتلك البائية الرائعـــة التـــي رثـــى فيـــها صاحبيه المرصفي وفكري ، وفي كلتيهما نبره حزن عالية، ما انفكت تتأكد وتتصـــاعد منذ رثائيته الأولى (لوالده).

كان جو الحزن إذن محيطاً بشاعرنا وهو منفي في غربة وانقطاع عن الأهـــل والوطن، فإذا به يفقد زوجه بوفاتها بعدما افتقدها في منفاه. ولعلنا نجد في تحليل هـــذه القصيدة ما يكشف عن أصالتها وخلودها.

شرح القصيدة ونقدها : تتفرد هذه القصيدة – في رأينـــا – فـــي ديـــوان الشـــعر العربي، فهي أقرب إلى الملحمة في تعبيرها عن الحرب الدائرة بين الزمان والإنسان ،

---

(١) مقدمة الشاعر: ديوان البارودي: ١ : ٥٨، وقد أسمى الشيخ المرصفي هذه المدرسة بالشعراء الأمراء.

(٢) الرافعي: الثورة العرابية : ٤٨٨ – في : نفوسة سعيد: البارودي : ١٤٦.

(٣) تناول بعض النقاد هذه القصيدة بالتحليل الموجز. راجع: علي الجندي: محمود سامي البارودي شاعر النهضة صـــ٢٩٢ – ٢٩٥.

وهى حرب عايشها الشاعر فاكتوى بنيرانها[1]. وتقع القصيدة فى سبعة وستين بيتاً، ويحتاج شرحها شرحاً تفصيلياً إلى صفحات كثيرة، ولذلك سنكتفى بتقديم شرح موجز للقصيدة مقسمة إلى أغراضها الرئيسة، وهى كالتالى:-

١-التفجع وإظهار الحسرة : (الأبيات من ١ إلى ٧) : إذ يصف الشاعر حلول المنية ووقعها فى نفسه.

٢-انتقال لوصف حال بناته وحسرتهن : (الأبيات من ٨ إلى ١٤) وهذا ما يعرضه الشاعر عبر حواره الدرامى مع الدهر.

٣-حوار الشاعر مع زوجه ،رثاؤها وفداؤه لها (الأبيات من ١٥ إلى ٢٤)، وهو رثاء حقيقى لزوجه.

٤-وصف حاله والتياعه لفقدها : (الأبيات من ٢٥ إلى ٣٤) وهنا يتعمق الشاعر مشاعره الحزينة ويعرضها بلا مواربة.

٥-التعريض بحاسديه ومبغضيه: (الأبيات ٣٥ – ٤٥)، فيصف ورود النعى إليه وكم كان حزنه وجزعه!.

٦-تحذير وتأمل فى عاقبة الحياة : الأبيات (٤٦ – ٥٩)، وفى ذلك خطاب غير مباشر لأعدائه.

٧-تعزية للذات وتصبر على الفراق وتوديع للمرثية : الأبيات (٦٠ – ٦٧). وهى خاتمة ضرورية تعيد التوازن إلى نفس الشاعر.

١- التفجّع وإظهار الحسرة: الأبيات من ١ إلى ٧ :

١- أيدَ المنون قدحت أىَّ زنادِ؟ .. وأطرت أيةَ شعلةٍ بفؤادى ؟

---

[1] عرف المصريون قديماً الملحمة. ومن نماذجها الخالدة ملحمة قادش، التى تؤرخ لشجاعة رمسيس الثانى أمام الحيثيين عام ١٢٨٥ ق.م. ، وهى تسبق الإلياذة والأوديسة لهوميروس (ق ٨ ق .م.)

٢- أوهنت عزمي وهـو حملـة فيلـق .. وحطمت عودى وهـو رمـح طـراد

٣- لم أدرِ هل خطـب ألـم بسـاحتى .. فأنـاخ أم سـهم أصـاب سـوادى

٤- أقـذى العيـون فأسـبلت بمدامـع .. تجـرى علـى الخديـن كالفرصـاد

٥- مـا كنـت أحسـبنى أراع لحـادث .. حتـى منيـت بـه فـأوهن آدى

٦- أبلتنى الحسـرات حتـى لـم يكـد .. جسـمي يلـوح لأعيـن العـواد

٧- أسـتنجد الزفـرات وهـى لوافـح .. وأسـفه العـبرات وهـى بـوادى

المعنى الإجمالى [١]:

يا يـ الموت لقد أوريت نارا عظيمة وألهبت بشعلتها قلبى، مما أضعف عزيمتى القوية، وكسر عودى الشديد. وإن هذه النازلة الشديدة التى حلت بى كالسهم أصاب حبة قلبـى، وأجرى دموعي مدرارا كالقذى الذى يصيب العين، والدموع تبـدو كـالصبغ الأحمـر (الفرصاد). ومع أننى لم أكن لأفزع لأى حادث، فقد تمكنت هذه النازلـة منـى ففلـت قوتى. ولشد ما تحسرت حتى صرت من النحالة بحيث لا يكاد العواد الذين يزوروننـى يرون جسمي. فأنا بين زفرات أستنجدها أى أستعين بها على تخفيف الحزن، وعـبرات ظاهرة أجدها سفيهة قبل أن تسيل. فعاطفة الأسى تسيطر على الشاعر، الـذى فاجأتـه المنية فكأنما اختطفت منه من يحب [٢].

التحليل : أول ما نلاحظه على هذه المقطوعة غزارة الأخيلة، وطابعها الحربى، ممـا يظهر في قدح الزناد، وإطارة الشعلة، والسهم الصائب، إلى آخر تلك الصور البيانيـة التي تصور لنا ملحمة يخوض الشاعر غمارها، وتلعب فيها المنون دور البطولة، فتبـدو

---

[١] هذا شرح إجمالى للأبيات أفدنا فيه من الشرح القيم الذى قدمه شارحا الديوان العلامتان الأسـتاذان علـى الجارم ومحمد شفيق معروف. راجع : ديوان البارودى :١: ٢٣٧ – ٢٤٨.

[٢] رجعنا فى هذا الشرح الإجمالى بالأساس إلى شرح ديوان البارودى (شرح الجارم ومعروف) – راجـع : ديوان البارودى: ١ : ٢٣٧-٢٤٨.

خصما مسلحا شديد الفتك حريصا على البطش بالشاعر، كما تنتظم الأبيات فى وحدة موضوعية يقتضيها السياق الملحمى.

ويكمل هذه الصورة تصوير الشاعر لنفسه، فنراه منحولا مهزوما، وقد أصابته المنون فى الصميم، مما يظهر فى تعبيرات مثل : أوهنت عزمى، وحطمت عودى، كما يظهر فى الخطب الملم، والسهم الصائب، والمدامع الجارية ، والجسم الذى بالغ فى ضآلته حتى أصبح يكاد لا يرى، وفى استنجاد الزفرات وتسفيه العبرات. إن تصوير العلاقة بين الموت والإنسان على هذا النحو يكاد يكون غير مسبوق فى الشعر العربى.

وإذا وقفنا عند الضمائر فى تلك المقطوعة وجدناها تتنوع بين ضمير المخاطب فى البيتين الأولين وضمير الغائب فيما يليهما، ثم ضمير المتكلم فى البيت الأخير.

فأما ضمير المخاطب فيعود على المنون فى قوله : قدحت أى زناد وأطرت أية شعلة (بفؤادى) ونلحظ الموازنة بين العبارتين إذ تبدأ كلتاهما بالفعل المرتبط به ضمير المخاطب ثم شبه الجملة، ويتكون من أى وأية، وكلاهما للتعظيم ثم المضاف إليه : زناد وشعلة ، وكلتاهما توحى بالخطر الداهم والنار المقدوحة الموجهة إلى القلب[1]، وقد أخر الشاعر عبارة (فؤادى) إلى موضع القافية ليعلق تمام المعنى بها، وهو يرسم صورة المنون كأنها مقاتل قابض على الزناد، ممسك بالشعلة مصوبا على فؤاد الشاعر. وبعد (قدحت) و (أطرت) يأتى فعلان آخران يضيفان لتصوير المنون الباطشة، وهى كلها أفعال ماضية متعلقة بالمضارع، فيقول [2]:

أوهنت عزمى، وهو حملة فيلق .. وحطمت عودى، وهو رمح طراد

والموازنة تامة بين الشطرين، إذ يبدأ كل منهما بالفعل والضمير المخاطب المتصل به، وبعدهما المفعول به: (عزمى) و (عودى)، ثم جملة الحال التى تصفهما. وهنا تتم صنعة البارودى منذ الاستهلال الأول لقصيدته، ولا يقف هذا عند حسن تقسيم

---

(١) وفى البيت تشخيص بليغ للموت هو بلا شك دليل الرومنسية التى هى فى رأينا لصيقة بلغتنا الاستعارية المجازية فما أشد رومنسية اللغة العربية!

(٢) صيغة الفعل تعبر عن الحركة التى هى أساس من أسس الدراما.

العبارة فى البيتين، بل يتجاوزه إلى التشخيص الدقيق للمنون على هـذا النحـو الـذى ينطوى على الفخر الضمنى بالقوة الذاتية، فعزم الشاعر يشبه كرة الجيش العظيم، ولكن المنون أوهنته، وعوده يشبه رمح الطراد، ولكن المنون كسرته فهى إذن عظيمة البأس، لأنها لم تتغلب على قرن ضعيف بل شديد البأس، وقدرة الشاعر علـى تصويـر هـذه الصور الاستعارية جدير بالاهتمام، مما سنعود إلى معالجته لاحقا[1].

ونرى أن الأفعال الأربعة فى البيتين تنطوى على استفهام مجازى يفيد التعجب، الذى يخدم فكرة التفجع والتحسر. فإذا أضفنا لهذا أسلوب النداء ليد المنون فـى مطلـع القصيدة تأكد لنا أن الشاعر يوظف التراكيب الإنشائية لخدمة معانيه[2]، على نحـو مـا أوضحه أحد النقاد فى قوله إن البارودى :" يصوغ تراكيبه اللغوية وعلاقاته الدلالية بما يزيد من وقع التأثير فى النفوس، فيرتفع تكرار ضمير المخاطب فى القصيدة، ولوازمه، لأن خطابها يتجه بالحكمة إلى خارج الشاعر، حيث المخاطبون المنتظرون هداه. وتغلب على هذا الخطاب الصيغ الإنشائية لتستجيب إلى مقتضيـات الأمـر والنـهى والنـداء والتعجب وما يماثلها من وسائل يحتاج إليها المعلم فى درسه"[3]. ونضيـف أن عنايـة البارودى بالعبارة على هذا النحو تعد امتدادا للتقاليد الأدبية المصرية التى حافظ عليـها أدباؤنا عبر آلاف السنين منذ كاجمنى وبتاح حتب، وهذا ما يتضح فى تحليلنـا لتعـاليم بتاح حتب.

وفى البيت الثالث استفهام يفيد تعظيم الخطب، الذى شبهه الشاعر بالجمل حيـن ينيخ، والسهم حين يصيب صميم القلب، وكأنه يتعجب تعجبا ضمنيا، إذ يلفى نفسه بيـن تشبيهين أحلاهما مر: خطب أناخ بساحته، أو سهم أصاب سويداء قلبه. والمفهوم ضمنـا أن الشاعر يساوى بين ذلك الخطب الملم وقضاء نحبه.

---

[1] إن تمام الصنعة فى شعر البارودى سمة يلاحظها كل من يقرأه، وهذه السمة فى رأينا ميراث لديـه مـن الأدب المصرى القديم على نحو ما نوضحه فى تفاصيل هذه الدراسة..

[2] الإنشاء بطبيعته أكثر تعبيرا عن الأحوال النفسية وخلجات الوجدان من الخبر .

[3] جابر عصفور: مدخل إلى شعر البارودى: ٣٥ (فى : ديوان البارودى، مجلدا، طبعة البابطين ١٩٩٢م).

وأما البيت الرابع: " أقذى العيون..." فكله متعلق بالخطب المشبه بالسهم (مسند)، وهو يوضح أثره القوى على (العين) أو (العيون) التى تعبر تعبيرا واضحا مؤثرا عن الحزن بما تسبله أى ترسله من الدموع، وإنما ذكر المدامع أى المآقى باعتبارها محل الدمع على سبيل المجاز، كما شبه الدموع الجارية بالفرصاد وهو صبغ أحمر، فكأنما امتزجت دموعه بالدم، أو بكت عيناه دما أو بكى قلبه دما مع دموع العين[1]، والطريف فى البيت تلك العلاقة السببية التى شخصت الخطب فشبهته بالريح العاصفة التى تجلب القذى فتسبب الدمع وتستجلبه، وذلك التناظر بين المدامع والخدين، وتعلق الشطر الثانى "تجرى على الخدين..." وهى المسند بالمدامع، وهى المسند إليه، مما يضفى تماسكا على العبارة.

والفعلان الأولان: أقذى، وأسبلت على وزن أفعل، ليعبرا عن السببية والقصدية، وهما يضفيان تشخيصا على الخطب يعزز جو الحزن المسيطر على الشاعر، وأما (تجرى) ففعل مضارع ينبض بالحركة التى رسمها الشاعر فى "خطب ألم" و"سهم أصاب"، على ما فيهما من استعارة، وعلى حين تتعلق تلك الأفعال بالخطب إذا بالشاعر ينتقل فى البيت الخامس إلى ضمير المتكلم :" ما كنت أحسبنى أراع..." فالتفت الشاعر من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وكأنما كان قد نسى نفسه نظرا لاستغراقه فى الخطب، مع ما ينطوى عليه هذا الالتفات من تنبيه المستمع، ويلفت سمعنا وانتباهنا كذلك تكرار ضمير المتكلم فى نفس العبارة :" ما كنت أحسبنى أراع " التى ينفى بها عن نفسه الخوف نفيا مطلقا فيما مضى من عمره حتى ساعة حلول الخطب، الذى زاد الشاعر من هوله وفداحته بإسناده إلى المجهول وتنكيره :" أراع لحادث، حتى منيت به"، ثم أسنده للمعلوم "فأوهن أدى"، وهذا الانتقال من المجهول للمعلوم ينطوى على مفاجأة عظمت من هول الخطب[2]، ورشحت جو الأسى والروعة، الذى لا ينفك الشاعر يحكم

---

[1] وهذا يذكرنا بأسطورة العين الباكية فى الأدب المصرى، ومن دموعها يظهر الكون بأسره.

[2] الالتفات هو الرجوع عن خطاب الحاضر إلى الغائب والعكس، وفائدته تطرية إصغاء السامع وصيانة خاطره عن الملل.. راجع: الرازى (زين الدين محمد بن أبى بكر): روضة الفصاحة - تحقيق أحمد النادى شعلة، ط١. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص٢٥٣..

تصويره، وهو جو لصيق بذات الشاعر التى يتكرر ظهورها بين فاعل ومفعـــول بــه ومضاف إليه فى العبارات: كنت أحسبنى، منيت، آدى.

إن إلتفات الشاعر من ضمير أنت إلى هو إلى أنا يناظر المراحل النفسية التـــى انتابته مع حلول الخطب، فالمفاجأة دفعته لنداء الموت نداء الشـــخص القريـــب المـــاثل للعيان، فلما فرغ من ندائه تحدث عنه حديث الغائب الذى ولى ومضى، تاركـــا بنفســه جراحا غائرة جعلته يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم.

وكما ينتهى هذا البيت بالفعل "أوهن" العائد على الخطب، يبتدئ البيـــت التـــالى بالفعل فى "أبلتنى الحسرات" ، مما يؤكد نفس الجو المسيطر، فذات الشاعر منفعلة مـــا بين خطب أو حادث (نكرة للتهويل من أمره) أوهن قوته، وبين الحســـرات (المعرفـــة وكأنه قد ألفها لطول معايشته لها)، التى أبلته وأنهكته إلى الدرجة الى كـــاد عـــواده لا يبصرونه. واستخدم الشاعر (حتى) فى البيتين :" حتى منيت به..."و "حتـــى لـــم يكـــد جسمي يلوح..."، وهى فى الحالين تعنى الغاية، وإن كانت تعنى الســـببية أيضـــا فـــى التعبير الثانى. وقد استخدم البارودى "لم يكد" وهو فعل من أفعال المقاربة ليجعل مبالغته مقبولة. وإن كانت على أى حال تعزز من هول المصاب، وترسخ شعورنا بجو المأســـاة التى حلت بذلك الشاعر الفارس النبيل على نحو ما وصف نفسه فى مطلـــع القصيـــدة. وفكرة نحول الجسد حتى يكاد لا يرى إنمـــا هـــى خرافـــة Fabula أحســـن الشـــاعر تصويرها، وهى شائعة فى الأسطورة القديمة، إذ يتخفى مثلا الإله رع - وهو الظـــاهر - فى هيئة خافية لا ترى[١].

وفى حين يقيم الشاعر موازنة بين الغائب فى "أبلتنى"، والمتكلم المضمـــر فـــى الغائب :" لم يكد جسمي يلوح..."، يؤكد أيضا حضوره فى أتون الخطب فى "أســـتجد" "وأسفه" وهما مضارعان يعبران عن المتكلم[٢]. والشاعر من جهة يســـتجد بـــالزفرات ويستعين بها وهى لافحة كالنار، بينما هو من جهة أخرى يسفه العبرات البادية للعيـــان ولا يستعين بها ، بل يسفهها وينسبها إلى الجهل. والبيت آية فى إظهار طابع الفـــارس

---

[١] وفى تصويرات ساعات الليل نجد آلهة جلوسا على عروش هى أيضا غير مرئية.

[٢] وبينهما تناقض خفى، فأستجد تنطوى على الاحتياج، وأسفه تنطوى على الاكتفاء.

الحزين الذى يحمله إياه على تحمل النار اللافحة[1]، ليتخفف بها من حزنه، ويمنعه من ذرف الدموع وإن كانت هى التى تخفف حقا من أساه، والبارودى رغم إجادة تصويره لتلك الحرب – أو لنقل ذلك العدوان الذى فاجأه به الخطب، لا ينفك حريصا على مغالبة الدموع لأنها لا تليق بفارس ذى جلد، وكأنه يذكرنا بقول جرير :" لولا الحياء لها جنى استعبار" . على أن البارودى لم يشر إلى هذا المعنى إلا فى خاتمة الفصل الأول من قصيدته بينما صدر به جرير مرثيته.

ويجيد البارودى المعنى ذاته فى توليد أخاذ لدى رثاء ولده على، فيقول :

لولا اتقاء الحياء لا عتضدت .. بالحلم هياما يحيق بالجلد

لكن أبت نفسى الكريمة أن أثلم حد العزاء بالكمد

فليبك قلبى عليك فالعين لا تبلغ بالدمع رتبة الخلد

فهنا تسامى الشاعر عن سفح الدموع إلى حيث يبكى قلبه بكاء مجازيا معنويا[2]، بينما استعاض عن ذرف دموع العين على المرثية بالزفرات يستنجدها.

وجملتا الحال :" وهى لوافح" و "وهى بوادى" تعدان من المقيدات للفعلين : أستنجد ، وأسفة، كما أنهما تتوازنان معا لتصنعا إيقاعا جميلا لا يزال يتكرر فى قصائد البارودى كلها حتى صار عنوانا لصياغة متينة امتاز بها الشاعر.

ومن المفاتيح الهامة لدراسة شعر البارودى وفهمه أنه يراعى عادة التوازن بين عباراته، وأجزائها، على نحو ما أوضحناه فى البيت السابع، الذى يشتمل على حسن التقسيم ومراعاة النظير حتى نجد أن هناك تناظرا كاملا بين شطرى البيت :

---

(1) وهذه سمة شائعة فى كل شعر البارودى، فهو إذن شاعر مطبوع يظهر طبعه وخلقه فى كل ما ينظمه من شعر، وهذا ما عبر عنه العقاد فى : شعراء مصر على نحو ما نشير إليه فى الهوامش.

(2) كما هى الحال فى وصفه لبناته: "وقلوبهن من الهموم صوادى".

أستنجد الزفرات، وهي لوافح .. وأسفه العبرات، وهي بوادي

وقد أشرنا في كل بيت أو مجموعة من الأبيات إلى هذه الظاهرة التي تدل على عناية البارودي بتنقيح شعره، وتجميله على نحو فريد، ليس فيه تكلف ولا تصنع. وهذه الصنعة اللفظية المتقنة تعود على معنى الشعر بالقوة ومبناه بالإحكام، ونحن نعتبرها – من وجهة نظرنا – من نواحي التأثر الهامة بالشعر المصري (القديم)، إذ كان ديدن الأديب آنذاك العناية بالعبارة وتقسيمها.

ولعلنا لا نخطئ إن قلنا إن البارودي كان أميل إلى الشعر العباسي لما تميز به من طلاوة وحسن صياغة، حتى أنه ترك لنا مختارات لثلاثين من الشعراء العرب معظمهم إن لم يكن جميعهم من الشعراء العباسيين[١].وقد يرى البعض أن تأثر البارودي إنما كان بالشعر العباسي ، ففيم الحديث إذن عن مصر وأدبها ؟ لكنا نوضح أن البيئة الثقافية الأولى بتكوين الشاعر والتأثير فيه إنما هي بيئته المكانية أي مصر بأدبها وتراثها الثقافي ، وإن كان ثمة تأثير للبيئة العربية ممثلا في الأدب العباسي أو غيره فإنما هو مكمل لذلك الأثر الأولى الأصيل[٢]

رؤية لمطلع القصيدة وفصلها الأول:-

قدمت الأبيات السبعة الأولى تصويرات متوالية تدل على ثراء مخيلة الشاعر، وقد وقفنا بها وقفة سريعة، وهدفنا الآن أن نكشف عن دلالاتها مجتمعة، وعما يقوم وراءها من أبعاد فنية وأساليب، من ذلك قدرة الشاعر على التصوير الملحمي والتعبير الرومنسي واستلهام الثقافة المصرية في سياقات جديدة. وهذا ما نوضحه الآن.

التصوير الملحمي : نقلنا الشاعر إلى جو ملحمي، فصور لنا حربا تدور بين المنون من جهة وبين الشاعر من جهة أخرى، فالمنون تقدح الزناد، وترمي بشعله النار،

---

[١] أول الشعراء في "المختارات" هو بشار بن برد (٧١٤ - ٧٨٤) وهو من شعراء العصر العباسي الأول، والمختارات مصنفة حسب أغراض الشعر.

[٢] يفيض الباحثون في تقريظ الأدب المصري (القديم) فيرى برونر أن المصريين أول من اخترع فن الكلام الجميل راجع : Brunner. Literatur . S. 8-9

وتصوب السهام، فتصيب الشاعر في مقتل، وهو البطل ذو العزم الذي يعدل الفيلق في مضائه وقوته، بينما يشبه عوده رمح الطراد. ولعلنا نلحظ هذه الأمور التالية:

١- **الملاحم الحربية:** لقد درجت العرب على وصف الحروب في أشعارهم، وأسموها بالأيام كيوم حلمية ويوم ذي قار ، "وهذه الحروب لم تكن تفجع البدو بالعدد الجم في الضحايا، لأن معظمها قائم على النهب والفرار بالغنيمة"[١] وأيام العرب اكتسبت شهرة رائعة في الشعر الجاهلي، وظلت مضرب المثل عند الشعراء حتى يومنا هذا، وقد أفاد البارودي منها. والملحمة في الأصل شعر موضوعي يعبر عن بطولات شعبية غابرة تعبيرا يشف عن روح الشعب متجلية في وعيه الديني وأعرافه وتقاليده، فهي بمثابة الكتاب الأم الجامع لتراث ذلك الشعب[٢]

والجدير بالملاحظة أن شاعرنا البارودي ارتقى بفكرة الحرب المادية إلى حيث صور لنا حربا تصورية بين الردى والإنسان ، فقدم تصورا فلسفيا أبحر من خلاله في أحاسيسه ووجدانه، فصاغ تجربة وجودية فريدة ، مفعمة بالشعور، بعيدة عن التقليد. ولعل هذه الملاحظة تدحض ما قاله ابن رشيق : "إن النساء أشجى الناس قلوبا عند المصيبة وأشدهم جزعا"[٣] كما يتضح لنا في ضوء هذا التقديم ثراء شعر الرثاء عند البارودي ، وعمق دلالاته وتنوعها على عكس ما زعمه بعض النقاد ممن أشرنا إلى أقوالهم سلفا.

٢-**أسلوب رومنسي :** جمع الشاعر أمرين أساسيين ، أولهما وصف تلك الحرب التصورية، وأما الثاني فوصف أثر تلك الحرب على نفسه. وقد استغرق الغرض

---

(١) البستاني (بطرس) : الشعر الجاهلي ، دار بطرس البستاني ، بيروت ١٩٦٥ ، صـ٣٢.

(٢) راجع: بدوي (عبد الرحمن): فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، ط١ ، دار الشروق، بيروت ١٩٩٦، صـ٢١٠ - ٢١٥.

(٣) ابن رشيق : العمدة : ٢ : ١٤٥ - في : مخلوف (عبد الرءوف) : ابن رشيق ونقد الشعر ، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٣ ، صـ ٤٥٨.

وقارن: ابن رشيق : العمدة : ٢ : ١٥٤ إذ يؤكد صعوبة القول في المرأة المرثية لضيق الكلام عليها. بيد أن البارودي أثبت لنا العكس.

الأول الأبيات الثلاثة الأولى، وازدحم بالحوار الدرامي بينه وبين المنـــون[١]، فـــي مواجهة مباشرة بينهما، ووجدنا أن الحوار يشف عن حال القلق العميــق حتــى أن الشاعر يتعجب من فداحة الملمة كما تظهر في تعبيرات مثـــل : أى زنـــاد ، أيـــة شعلة!، كما أنه يساوى بين حلول ذلك الخطب ومقتله : "خطب ألم بســـاحتي .. أم سهم أصاب سوادى؟ " ، وكما أوضحنا استخدم الشاعر أساليب إنشائية كثيرة كـالتي استشهدنا بها الآن، وبعض الأساليب الخبرية التقريرية ليلائم غرضـــه الوصفــي الكثيف. وأما الأبيات الأربعة التالية فتصور أثر الخطب على الشـــاعر تصويــرا مركزا، إذ تدمع عيناه، ويوهن آده، وتضويه الحسرة حتى يكاد جســـمه لا يظـــهر لعواده، وهو رغم هذا يأبى أن يظهر باكيا ، ولكنه لا يجد مندوحة عـــن البكـــاء، فيسفه العبرات. وقد رأينا إلى أى حد أحكم البارودى عبارته الشعرية، وأتم صياغتة الكلاسيكية، بيد أنه أجاد – أيما إجادة – التعبير الوجدانى ، فاستبطن أدق أحساسيس الأسى في ثنايا قلبه، واستغرق في تجربة الحزن، فتلونت عبارته بعديد الاستعارات والأخيلة التي أظهرنا جانبا منها من قبل[٢] وفى هذا دليل ساطع علـــى رومنســية الشاعر، التي يؤكدها كذلك المطلع الملحمى (الأبيات الثلاثة الأولى) ، فالرومنسيون جنحوا إلى التعبير عن الذات ومشاعرها، وبثوا شكاواهم في شـــعرهم، وطرحـــوا عواطفهم ، وصوروها تصويرا دقيقا وصاغوا كذلك الملحمة الفلسفية، فعرفت مـــن ملاحمهم القصيرة ملحمة "زلة الملك" للامارتين مثلا[٣] وسنرى في قصيدة البارودى أنها نموذج للشعر الأسرى المفعم بمشاعر الحب والمودة، وهو مـــا مـــيز الشـــعر الرومنسي الإنجليزى، وكان ووردزورث رائداً في هذا الاتجاه[٤] يقـــول العلامـــة هلال : "وقد نهض الشعر الغنائى نهضة عظيمة بفضل الرومـــانتكيين لاعتدادهـــم

---

(١) وهنا يتأكد لنا خطأ وصف الشعر العربى بأنه شعر غنائي وحسب ، فهو ينطـــوى علـــى أبعـــاد دراميـــة وأخرى ملحمية كما أوضحنا هنا.

(٢) وجدير بنا أن نعيد النظر في البلاغة العظيمة التي انطوت عليها متون الأهرام المصرية – منذ نحو خمسة الاف سنة – فهي تضم في رأينا – مبادئ الاستعارة والكنايـــة والمجـــاز.. راجـــع دراســـتنا : الرمزيـــة والاسطورة.

(٣) هلال (محمد غنيمى): الرومانتيكية (سابق) : ١٧٥ – ١٧٨، والمؤلف بصـــدد الحديـــث عـــن المدرســـة الرومنسية الإنجليزية ، بينما نرى نحن أن في شعر البارودى دلالات رومنسية واسعة.

(٤) عن ووردزورث راجع هلال : السابق : ١٧٩.

بالفرد ومشاعره .. والخيال عندهم هو الذى يـ - الصور، والصور وسائل تجسيم المشاعر والأفكار"[1]

وجدير بنا فى هذا الصدد أن نستشهد بما قاله العلامة محمد صبرى إن هذه القصيدة تعد نموذجا للشعر الوجدانى، يقول ذلك الناقد: "هذه القصيدة من النوع الذى يسميه الإفرنج Poiees intime وهو شعر الحياة المنزلية الباطنة، وإن إشارة البارودى إلى الدمع الذى سيلازم وسادته (على نحو ما سيتضح لاحقا) بعد فرقتها لأفضل عندى على بساطتها من دك الجبال وكسوف الشمس جزعا"[2] وهو يقارن هنا بين الصور العربية المعهودة فى الرثاء وما أتى به البارودى من تعبيرات وجدانية هامسة، كان فيها من المجددين فى تصورنا، فالتزام البارودى بالأطر الكلاسيكية الموروثة لم يمنعه من استحداث أساليب خاصة به ، وينبغى علينا أن نبحث فى ثنايا شعره عنها.

إن رومنسية البارودى تتجلى فى إطار القصيدة التقليدى فى أبهى صورة، إذ يشخص الموت والخطب، والأسى والحزن، والزفرات والعبرات، ويستغرق فى خيال يعيدنا لجو الأسطورة، فتندمج ذاته فى جزئيات الموضوع.

٣- **المصدر الثقافى للبارودى :** هكذا ندرك كيف جدد البارودى فى رثائياته على غير ما ذهب إليه معظم النقاد، فلا ترى إحدى الناقدات فيها إلا تكرار المعانى المألوفه، فتقول : "حتى فى الرثاء كان يكرر ما يقوله فى رثاء صديق عندما يرثى صديقا آخر" وتضرب لذلك مثلا بقول البارودى " فقدناه فقدان الشراب على الظما" فى رثاء الشدياق، وهو ما كرره تقريبا بنفس الألفاظ فى رثاء على رفاعة[3] وهذا قول اتضح لنا تهافته على نحو ما تقدم.

---

(١) هلال : الأدب المقارن، نهضة مصر ١٩٧٧ ، صـ ٣٦٦.

(٢) صبرى (محمد) : أدب وتاريخ ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٧ صـ ٦٠.

(٣) نفوسه سعيد: البارودى : ٣٩٠ - ٣٩١.

فها هو البارودى يصور بشعره الحياة الأسرية تصويرا جياشا يجعل من قصيدته عملا أدبيا متميزا نسيج وحده. وفي رأينا أن الأدب المصرى (القديم) قدم لنا نموذجا أول في هذا الصدد، من هذا تعاليم الحكيم بتاح حتب التى أولت مفهوم البيت والحياة الأسرية مكانه عظيمة، فقال مثلا : "إذا بلغت مبلغ الاعتماد على ذاتك فأسس لنفسك بيتا، واتخذ لك ولدا لكى تنال رضا الله .." [١]، فللبيت والأسرة مكانة مركزية عند كل من أديبينا البارودى وبتاح حتب.

وحيث نبحث عن مصادر الجدة في هذه الأبيات التى تناولناها نجد أثر الأدب المصرى (القديم) حاضرا . وهو أدب لهم يمت بعد وإن تقادم عهده ، إذ لم يزل حيا في الخاطر، تحتفظ به الذاكرة. وكانت الملحمة رافدأ من روافد ذلك الأدب العظيم، التى لا نشك في أنها انتقلت عبر العصور في نماذج فريدة من أدب الملحمة الشعبى، الذى تمثله البارودى خير تمثل، [٢] وأفاد من فنونه وأساليبه أيما إفادة، فإذا به يصيغ تعبيرات متفردة في هذه المرثية بيد أن موهبة الشاعر أمكنته من استلهام تلك الملاحم العظيمة ، والإفادة منها في غرض كالرثاء.

فقد صور الشاعر قديما بطولات الملوك الفاتحين من أمثال سنوسرت الثالث وتحتمس الثالث وسيتى الأول ورمسيس الثانى، وصور الصراع الملحمى بين رمز الخير: حور ورمز الشعر: ست ، ومراحله التى طوفت بأرجاء مصر جميعها، فلم تغادر مقاطعة إلا شملتها. وأما الصراع الذى نحن بصدده فصراع الموت والحياة الذى تدور رحاه في وجدان الشاعر، وحسبك منه أن تكون ساحته هى نفس ذلك الشاعر البطل. بلى، إنه صراع وجودى بالمعنى الفلسفى، أى ذلك الصراع الذى يحسه الشاعر بكل جوارحه، ويعانى كل لحظة من لحظاته، فيصوره على هذا النحو الفريد الذى يفيض به خاطره عفو الساعة [٣]، تصويرا ينطبق عليه قول أوغسطين:

---

[١] من تعاليم بتاح حتب – راجع : Brunner. Weisheit. S. 116

[٢] على نحو ما يظهر في فخرياته التي تزخر بتشبيهات أسطورية لبطولته ، كما في قصيدته في معارضة النواسى التى يقول فيها :

" وفيت بماظن الكرام فراسة .. بأمرى ، ومثلى بالوفاء جدير"

[٣] وهذا دليل علىأن شعر الرثاء قد تطور على يد البارودى في القرن ١٩.

"الصورة فى العقل وفى الأدب عمل فى تفسير الإنسان الروحى لجسدية الطبيعة التى تصبح فيها موضوعات العالم المادية إشارات لغرض إلهى ولقوة خالقة"[1]

- تحليل الكلمات والألفاظ فى السياق :

ليست عنايتنا بالألفاظ فى حد ذاتها ، بل إن موضوع النقد هو العبارة التى تنتظم فيها الألفاظ فى علاقات بنائية على نحو ما أوضح الجرجانى : "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"[2] فلقد "فطن إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات"[3]

ولكننا نستخدم الألفاظ – وحقولها الدلالية فى هذا الموضع للتدليل على البعد الدرامى فى القصيدة، وقد صنفنا تلك الألفاظ فى حقول ثلاثة رئيسة: أما أولها فيشمل

ألفاظا نارية فى جوهرها، وما يوائمها من متعلقات ، مثل : زناد (قد حت أى زناد؛ شعله (أطرت أية شعلة)، الزفرات ولوافح (استجد الزفرات وهى لوافح). فهذه كلها ألفاظ تأتى فى سياق الحرب المستعرة التى تعلنها المنون على الإنسان.

وأما الحقل الثانى فيضم **ألفاظا حربية** فى جوهرها ودلالتها، مثل : حملة فيلق، رمح طراد، والتعبيران معا يصوران بأس الشاعر (وهو هنا القرن أو الخصم الذى تسعى المنون إلى منازلته ومصاولته) ، وكذا : خطب ، سهم ، وهما يصبان فى خانة المنون : خطب ألم بساحى ، سهم أصاب سوادى[4]

---

[1] راجع : الرباعى (عبد القادر): الصورة الفنية فى النقد الشعرى، مكتبة الكتانى، أربد ـ الأردن، ط٢ ، ١٩٩٥ ، صـ ١١٩.

[2] الجرجانى (عبد القاهر) : أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدنى ، ط١ ، جدة ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م ، ص٤.

[3] مندور (محمد) : النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر ـ القاهرة، بدون تاريخ ، صـ٣٣٤.

[4] وتصوير المنون على هذا النحو يجمع النقيضين من السكون المطلق الذى تعنيه المنون، والحركة المفرطة التى عبر عنها الشاعر فى قوله "خطب ألم" و "سهم أصاب .."

وينجح الشاعر عبر هذه السياقات فى تحديد ملامح لوحته الشعرية، وإضفاء لمساته الوجدانية الخاصة به، فهو بصدد وصف موقف متفرد بين أصحاب المراثى. وغنى عن البيان أن كل هذه العبارات تستدعى فى خواطرنا تفاصيل الملحمة وتعيد إحياءها فى مخيلتنا.

وأما الحقل الثالث فيضم ما يمكن تسميته **الألفاظ المائية** التى تتناقض بدرجة ما مع ألفاظ الحقلين السابقين مثل : العيون (أقذى العيون) ، مدامع (فأسبلت بمدامع) ، وأعين (جسمى يلوح لأعين العواد) ، العبرات (وأسفه العبرات) .. والعيون تستدعى نبع المياه الدافق الذى يفيض بالحياة الأبدية ضد نار المنون وغارة الموت، كما تستدعى منابع الحياة من شمس وقمر (فهما عينا السماء فى الأسطورة) ، وقوة الإبصار ومصدر المعرفة (النظر بالعين وإدراك ما تراه) ، وفوق كل هذا مصدر الدمع الذى تذرفه العين حزنا، وهو موقف البكاء الأسطورى الذى ينطوى على فعل الخلق. وعلى هذا النحو نراجع قول الشاعر:

أقذى العيون فأسبلت بمدامع .. تجرى على الخدين كالفرصاد

فنجد فيه صدى مقاومة العيون لتيار الفناء والعدم بما تذرفة من دموع خلقت منها الكائنات على نحو ما صورته الأسطورة قديما.

إن اجتماع هذه الحقول معا يدل على انشغال خاطر الشاعر بذلك الصراع الوجودى الدائر بين الدهر والإنسان ، أى أنه تجاوز حدود الحدث فى حد ذاته، كي يصل إلى أفق أوسع، وهو فكرة الصراع، بيد أنه عرضها عرضا وجدانيا مؤثرا ، هو فى رأينا آية فى الرمزية . التى اكتمل لدى المصرى قديما التعبير عنها، فيقول هيجل: "تجد المثل الأكمل لتصور الشكل الرمزى فى مصر. إن مصر هى أرض الرمز الذى يهدف إلى اكتناه الروح بذاتها"[1]

والرمز ذو صلة أكيدة بالصورة الشعرية التى هى وسيلة التعبير عنه، وهى انعكاس لحقيقة الشئ ، فهى من ثم وسيلة جمالية تعيننا على اكتشاف الحياة، إذ تصور لنا تجربة

---

[1] بدوى : فلسفة الجمال والفن عند هيجل : ٢٢٨.

إنسانية عميقة مستندة إلى رموز تنبع عن العاطفة[1]، و"إن التقديم الشكلى للأشياء الذى تمتاز به الصورة يأتى من تشكيل الشاعر الخاص للكون عن طريق فكره المشحون بالعاطفة وبالتالى فتح منافذ الكون الجديد زمانا ومكانا حتى يدخل منها الآخرون بعد أن يكونوا قد توحدوا معه"[2] وشاعرنا البارودى قدم مجموعة متتالية من الصور الوجدانية الأخاذة التى يعز أن تجتمع فى صعيد واحد.

٢- **وصف حال بناته** : ويشمل الأبيات التالية (من ٨ إلى ١٤ فى القصيدة):

١. لا لوعتى تدع الفؤاد، ولا يدى .. تقوى على رد الحبيب الغادى
٢. يا دهر فيم فجعتنى بحليلة .. كانت خلاصة عدتى وعتادى
٣. إن كنت لم ترحم ضناى لبعدها .. أفلا رحمت من الأسى أولادى؟
٤. أفردتهن فلم ينمن توجعا .. قرحى العيون رواجف الأكباد
٥. ألقين در عقودهن وصغن من .. در الدموع قلائد الأجياد
٦. يبكين من وله فراق حفية .. كانت لهن كثيرة الإسعاد
٧. فخدودهن من الدموع ندية .. وقلوبهن من الهموم صوادى

المعنى العام : بعد وصف حال الشاعر ذاته ينتقل لتبيان حال بناته، وإنما هو ينتقل من الذات للآخر، فيؤكد على تمكن الحزن من فؤاده، وعدم قدرته على استعادة الراحلة١، التى فجعه الدهر فيها، وكانت عدته وعتاده أى كل ما لديه لمواجهة الحدث الجلل٢، ويحسن التخلص فى استفهام بلاغى فيسأل الدهر لماذا لم يرحم بناته إن كان لم يرحمه هو نفسه٣ ، وقد غيب أمهن فجعلهن وحيدات لا ينمن من الشكوى، وقد تقرحت عيونهن لكثرة البكاء، واضطربت أكبادهن حزنا٤. لذلك استعضن عن در العقود بدر الدموع ينظمنه حول أعناقهن٥ ، باكيات عن وله وحزن أما كريمة كانت تحرص على إسعادهن حتى ابتلت خدودهن وجفت قلوبهن حزنا[3]

---

(١) الرباعى : الصورة الفنية : ١١٩ - ١٢١

(٢) الرباعى: السابق : ١٢٠.

(٣) وصدى القلوب مجاز ، إذ أنه كناية عن الحزن الشديد.

٥- **التحليل** : لقد اختار المعنى العبارات الملائمة له. إن جاز لنا استعارة تعبير عبد القاهر[١]، وهذا الاختيار رهن في رأينا بصدق الحدس لدى الشاعر وحضور بديهته، فهو لا يتم إلا في تلقائية. هنالك إذن تسلسل حدسي بين الأفكار يشبه تسلسل الماء في الغدير، فالبيتان الأولان يعمقان إحساسنا بمصيبة الشاعر، الذي وظف النفي في توازن فريد: لا لوعتي تدع .. ، ولا يدي تقوى.. (لاحظ حسن التقسيم في العبارة، ومطابقته في الفعل المتعدى) والكناية عن ... **والكناية عن الضعف وفقدان الحيلة**، كما وظف النداء: يا دهر .. فشخص الدهر وعظمه ليعظم من الخطب الذي رماه به الدهر، على نحو ما شخص الموت من قبل، ويسأله – استمرارا للحوار الدرامي – سؤال المنكر فعلته فثمة نداء واستفهام ، و "في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج ليحصل في ذهنك نقش له مطابق، وفيما سواه – أي النداء – تنقش في ذهنك ثم تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق، فنقش الذهن في الأول – الاستفهام – تابع وفي الثاني متبوع"[٢] .

وفي البيتين تحضر (المرثية) حضورا بديهيا سافرا ، فهي (الحبيب الغادى) المعرف و(حليلة) النكرة ثم هي (خلاصة عدتي وعتادى) أي كل شئ كان لي ، أو كنت أدخره للزمان، ومن هنا جاء الفعل الماضي (كانت خلاصة ..) ملائما للسياق تماما[٣] .

ولكل دلالته ، فالحبيب الغادى أي الذاهب في أول النهار ينتظر عودته، كالطير تغدو ثم ترجع. إن ثمة رحلة تبدأ بالغدو، ولا تتم إلا بالعودة، وجمال التعبير أنه أطلق العنان لخيالنا لكي نستنتج النهاية، وأنه عبر بالغدو بديلا عن الرحيل، فالغدو يشع بالتفاؤل أملا في عودة الغادى ، ويشع بقوة الغادى (مما يلائم وفاة زوجه في ريعان شبابها[٤]). وأما

---

[١] الجرجاني : دلائل الإعجاز: ٤٨ - في : خفاجي (محمد عبد المنعم وآخرون) : الأسلوبية والبيان العربي. ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢م ، ص ١٣٩ وما بعدها.

[٢] السكاكي (يوسف بن أبي بكر ت ٦٢٦هـ) : مفتاح العلوم ، ط١، تحقيق : نعيم زرزور . دار الكتب العلمية. بيروت ١٤٠٣ هـ ، ط ٢ : ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٧م ، ص ٣٠٤.

[٣] هنا يتأكد معنى الرثاء حقا، إذ يبكي الشاعر المتوفاة ويردد محاسنها ويعددها، وهو ما أبدع فيه البارودي على غير مثال سبقه في الشعر العربي.

[٤] ولعل تعبير (الغادى) يعكس أمل الشاعر في عودة الفقيدة، فالغدو يقتضي الإياب والعودة ضرورة، ونعلم أنها توفيت في السابعة والثلاثين من عمرها وكأنها الغانية (حتحور) التي غدت إلى النوبة ثم عادت إلى رع في مدينة الشمس.

(حليلة) فمنكرة للتعظيم من شأنها ، فهى سليلة بيت كريم، وأما (خلاصة عدتى وعتادى) فتعيدنا إلى أفق الخيال الحربى ثانية، فهى أفضل ما بقى لديه من آلات وعدد يذود بها ويدافع عن نفسه[١] وهذا يدلنا على مقدار خسارته فى فقدها ، مما أوهنه وأضناه.

ويستمر تشخيص الدهر فى البيت الثالث، فى أسلوب شرط يجمع التضاد بين فعله وجوابه: إن كنت لم ترحم .. أفلا رحمت .. ، وجواب الشرط سؤال مجازى يفيد الاستعطاف ، وهو شعور يوائم حال الفقد والرثاء، وقد عززت (ضناى) أى مرضى من جو المأساة، ومن الملائم للسياق كذلك غياب الشاعر وغياب أي إشارة إليه فى الأبيات الأربعة التالية المخصصة لتصوير حال الأولاد (بنات الشاعر). [٢] والضنى من الألفاظ الشائعة على السنة المصريين فى حياتهم اليومية وفى أمثالهم، كما فى قولهم: يا ضناى!

وتأتى الإجابة عن الاستفهام المجازى فى أربعة أبيات تجسد مشاعر البنات الثكلى على نحو لم نعهده فى الشعر العربى، حتى ذهب النقاد إلى صعوبة أن يرثى الشاعر امرأة ، وأكدوا مذهبهم بأن قالوا إن النساء هن اللائى يجدن الرثاء لأنهن أشجى قلوبا كما قال ابن رشيق ، الذى (يعدد مواطن يرى أن الرثاء فيها جد صعب ، فمن ذلك أن يرثى الشاعر طفلا أو امرأة (لضيق الكلام فيهما) .."[٣].

أجل ! لقد صور الشاعر مشاعر بناته تجاه الفقيدة أحسن تصوير ، ولم يتوقف عند حد مشاعره هو نفسه، وإن كان النقاد يرون صعوبة هذا فى محدوديته. فلنا إذن أن نسأل كيف تمكن البارودى من تقمص دور بناته ليصف مشاعرهن بهذه الدقة. والأبيات الثلاثة الأولى تبدأ بأفعال مضارعة أو مرتبطة بالمضارع: أفردتهن ، لم ينمن، ألقين ، صغن، يبكين .. والفاعل فى (أفردتهن) هو الدهر ذلك الخصم الماثل فى وجدان الشاعر، وقد بالغ الشاعر مبالغة فريدة خادمة للمعنى، فاستخدم ثلاثة أحوال ليصف بها

---

[١] وهنا تتجلى مشاعر الفارس واضحة، وكأنما يعوض الشاعر عن حياة الدعة فى منفاه بمعركة تخيلية بينه وبين الدهر، كما تتبدى خصوصية اللغة الشاعرية، إذ تحفل بتعبيرات مجازية.

[٢] وهذا نموذج رومنسى، إذ تقمص الشاعر دور بناته، فمزج ذاته بالآخر معبرا عن أدق المشاعر والخلجات.

[٣] مخلوف: ابن رشيق (مرجع سابق) : ٤٥٩

الفعل في (لم ينمن) ، وهي : توجعا[1] ، قرحى العيون، رواجف الأكباد، وهي جميعها تشرح أسباب عدم النوم، وهي التوجع – وتوحي بشدة الألم والشكوى، وأما تقرح العيون وزجيف الأكباد فكناية تنطوي على المبالغة لتفيد الحزن وتشيع الإحساس بالتجربة الشعرية[2].

وفي "ألقين در عقودهن .." يصور الفعل استمرار الإلقاء، وإن يكن ماضيا ، وإلقاء العقود تعبير مجازي فيه كناية عن الغضب والرفض ، "ألقين در عقودهن، وصغن من در الدموع.."، وكلمه الدر استخدمت مرتين مرة في سياقها الحقيقي: در عقودهن، ومرة مجازا : در الدموع، وجاءت "قلائد الأجياد" لتتم المعنى ، فيطوق الدمع أجيادهن وكأنهن يظهرنه كحلية[3].

ويصرح البيت التالي "يبكين من وله .." بما أضمره وكنى عنه قبله ، ومن بيانية تشرح السبب، وهو الوله أي الحزن الذي قد يذهب بالعقل. وأما قوله"فراق حفية كانت لهن كثيرة الإسعاد" ففيه حسن تعريف بالفقيدة يجعلها حاضرة بوجدانها وحنوها على بناتها رغم وفاتها. ولعل مما ينطبق على وصف هذه الأبيات ما قاله الأصمعي : "الشعر ما قل لفظة وسهل ذوق معناه ولطف، وإذا سمعته ظننت أنك تناله، فإذا حاولت وجدته بعيدا، وما عدا ذلك فهو كلام منظوم"[4] هكذا استكمل الشاعر تصوير لوعة بناته ظاهرا وباطنا . كما شرح سبب تلك اللوعة، فأوضح أنه افتقاد حنان أمهن وعطفها.

وفي البيت الأخير لا يوجد أي فعل بل جملتان اسميتان، راعى فيهما الشاعر كعادته النظير، وأحكم الموازنة بينهما ، وجمع لذلك المقابلة بين : خدودهن وقلوبهن، ونديه وصوادي، وهو ما يعرف بالتدبيج، الذي جاء بلا تكلف مصداقا لمذهب عبد القاهر.

---

(1) وهي تمييز.

(2) وكل تلك العبارات الواردة بعد (لم ينمن) إنما تقيد الفعل أو قل إنها تضيف إليه لمحات تصويرية بارعة.

(3) إمعانا في صدق التعبير عن طبيعة النساء وحبهن للتزين. ويمكننا القول إن ثمة استعارتين إحدهما تحقيقية: ألقين در عقودهن، والأخرى تخييلية .. بتعبير البلاغيين وهي : صغن من در الدموع.. عن الاستعارة التحقيقية والتخييلية راجع: السكاكي : مفتاح العلوم : ٣٧٧ وما بعدها

(4) المظفربن سعيد العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض : ١٠ – في : راضي : نظرية اللغة : ٣٧.

□ **تعليق :** فى هذا الفصل استطرد الشاعر من مواجهة الموت إلى وصف حـــزن بناته، ولعل الغرضين الاثنين جديدان بالمقارنة بشعر الرثاء التقليـدى[1] فلقـد اسـتهل الشاعر قصيدته بوصف ملحمى رائع، وانتقل ببراعة إلى وصف حال نفسـية فريـدة، فوصفها وصفا رائعا أيضا ، ولعل حلقة الوصل بين هذين الغرضين هى البيت التالى:

لا لوعتى تدع الفؤاد ولا يدى .. تقوى على رد الحبيب الغادى

وفيه يعبر الشاعر عن لوعة الفؤاد، والعجز عن استعادة الفقيدة ، فجمـع بيـن الفُـؤاد الملتاع واليد القاصرة عن إدراك المراد. وليس أدل على ارتباط خاطر الشاعر ببناتـه من التنوية بحزنهن واستغراقة فى وصف مشاعرهن فى هذه القصيدة، وهو ما ينـاظر تذكره لطيف ابنته سميرة وأخواتها فى سرنديبيته الشهيرة التى مطلعها [2]

تـأوب طيـف مـن سـميرة زائـر .. وما الطيف إلا مـا تريـه الخواطـر
طوى سدفة الظلماء والليـل ضـارب .. بأرواقـه والنجـم بـالأفق حـائر
فيـالك مـن طيـف ألـم ودونـه .. محيط من البحـر الجنوبـى زاخـر
تخطى إلى الأرض وجـدا، ومـا لـه .. سوى نزوات الشـوق حـاد وزاجـر

لقد انتقل الشاعر فى هذا الفصل إلى الآخر، وبالأحرى بناته، فاستوفى وصف حالـهن وصنا رومنسيا مؤثرا قوامه الأرق والسهد، وتقرح العيون والأكبـاد ، والـهم والولـه ظاهرا وباطنا، فلم يركن إلى الصور المعهودة ولا الموروثة من انهداد الجبال وانكـدار الكواكب [3]

٣- حوار مع الزوجة ورثاؤها: (الأبيات من ١٥ إلى ٢٤):

١. أسـليلة القمريـن أي فجيعـة .. حلـت لفقـدك بيـن هـذا النـادي!
٢. أعـزز علـي بـأن أراك رهينـة .. فـي جـوف أغـبر قـاتم الأسـداد

---

[1] الذى يصور عادة عظم شأن الفقيد بما حدث فى الكون من اضطراب لفقده على نحو ما ذكره ابن رشيق.

[2] ديوان البارودى : ٢ : ٨١.

[3] وشتان بين تلك الصور التقليدية التى فقدت رونقها . وصارت نموذجا للافتعال والتصنع، وتلـك الصـور المعبرة عن مشاعر البنات الصغيرات!

٣. أو أن تبينى عـــن قـــرارة مـــنزل .. كنـــت الضيــاء لـــه بكـــل ســـواد

٤. لو كان هـــذا الدهـــر يقبـــل فديـــة .. بـــالنفس عنـــك لكنـــت أول فـــادى

٥. أو كان يرهب صولـــة مـــن فـــاتك .. لفعلـــت فعـــل الحـــارث بـــن عبـــاد

٦. لكنـــها الأقـــدار، ليـــس بنـــاجع .. فيـــها ســـوى التســـليم والإخـــلاد

٧. فبـــأى مقـــدرة أرد يـــد الأســـى .. عنى ، وقد ملكـــت عنـــان رشـــادي؟

٨. أفأستعين الصـــبر وهـــو قســـاوة .. أم أصحب الســـلوان وهـــو تعـــادى؟

٩. جزع الفتى سمة الوفـــاء، وصـــبره .. غـــدر يـــدل بـــه علـــى الأحقـــاد

١٠. ومن البلية أن يسام أخـــو الأســـى .. رعـــى التجلـــد وهـــو غـــير جمـــاد

المعنى العام: ينادى الشاعر زوجه بابنة القمرين أى الأبوين المـــاجدين، مســـتعظما مصيبة فقدها بين ناديه أى أهله وعشيرته، فمن الصعب عليه أن تحل فى قـــبر أســـود أغبر قاتم الجدران، أو أن ترحل عن قرارة منزل كانت تضيئه فى الظلمة ، ولعله يعنى القلب بالمنزل! ويلتفت إلى الدهر دون أن يلتفت عن طيف زوجه، فيعـــرض عليـــه أن يفديها بنفسه ، بل يعرض أمرا آخر ، وهو أن يتحدى الدهر لو كان ذلك ممكنا، فيصنع صنيع الحارث بن عباد البكرى، وهو فارس شاعر معدود انتصر لقومه بنى بكر فـــى حرب البسوس. ولكن لا راد للقدر، ولا مناص من الرضا والصبر. ويتذكـــر الشـــاعر حزنه فيتساءل منكرا عن كيفية رده ودفعه، وقد تمكن منه، فهل يستعين بالصبر وهـــو قسوة فى نظر الحزين، أم يحاول السلوى وهى النسيان الـــذى يـــدل علـــى العـــداوة؟ والاستفهام إنكارى فى الحالين، ويؤكد أن الوفاء فى الجزع، وما الصبر إلا غدر يعنـــى البغض والحقد فى هذه الحال. ومن المصيبة أن يرغم الإنسان على التزام الصبر، فـــهو شاعر حساس وليس جمادا. ويمضى مؤكدا هذا المعنى، فيعلن أن أضلاع صدره موضع الفؤاد لن تهدأ أبدا ، وأن فراشة لن يلين لفراقها، فسيظل حزينـــا، يصـــاحب الحـــزن مسيرته، ويلازم الدمع وساده . يستيقظ كل يوم على ذكراها حتى يدركه النعاس فتكـــون آخر ذكراه أيضا.

التحليل: بعد ما صور الشاعر بدقة مشاعر بناته انتقل مباشرة لخطاب زوجه ورثائها فى ثلاثة الأبيات الأولى، وبينما عرض صورة بطولية يتحدى فيها الدهر – وهو يشـــير

للردى. مفتخرا بشجاعته ولو ضمنا. ثم نراه مستكينا مستسلما راضيا بالقضاء، ولكنه يلتمس العذر لنفسه فى جزعه وولهه وأساه ، ليقرر أنه سوف يظل وفيا لذكرى زوجه[1].

وفى الأبيات الثلاثة الأولى يتجلى صراع النور والظلمة، وهو صراع يحدث فى نفس الشاعر قبل أن يكون خارجها ، فكنى عن زوجه بسليلة القمرين، أى ابنه الشمس والقمر (الضياء والنور)، وناداها: أسليلة .. نظرا لقربها من نفسه، وعظم مصابه فيها فقال: أى فجيعة ! ولا نجدنا نافذة يتصل عبرها الشاعر بمرادفات مثل الشمس والقمر إلا الأسطورة، والخيال المتوارث، وهو ما يظهر فى المراثى الشعبية فى قولهم: "ياوش القمر سبحان خلاقه"[2]. وقد قرن الشاعر النداء والتعجب السابقين بأسلوب تعجب تال فقال : أعزز على : معززا معنى الفقد بأن جعلها (رهينة) فى قبر بالغ فى سواده، فهو "جوف أغبر قاتم الأسداد" ، فأخذ من ذلك القبر الأسود المغبر ذى الجدران الداكنة جوفه، على نحو ما يحكى فى الأدب الشعبى : "ولا يعجبك قبرى ولا رخامه من فوق واسع، وتحت يا ضلامه"[3] وتشبيه البارودى يحيلنا إلى ما قال تأبط شرا :

وواد كجوف العير قفر قطعته .. به الذئب يعوى كالخليع المعيل [4]

وفى البيت التالى : "لو أن تبينى .." عطف على التعجب السابق لاستكمال معنى الفقد والثكل ، وتأكيد على تشبيهها بالشمس : "كنت الضياء له بكل سواد" ، والجميل أن فقد الشمس فى البيت الأول يحيل ضرورة إلى ارتهانها فى القبر الأغبر، وبينها عن قوارة

---

[1] شاع فى الأدب المصرى – لا سيما الشفاهى منه – الحوار مع المتوفى ، وهو تقليد ورثناه مسيحيين ومسلمين، مما يتبدى فى أكداس الرسائل التى يرسلها المريدون للقديس الشهيد مارجرجس أو الإمام الشافعى وغيرهما من الأولياء والقديسين.

[2] حفنى (عبد الحليم) : المراثى الشعبية صـ ١٣٠.

[3] عبد الحليم حفنى: المراثى الشعبية : ٢٧٦.

[4] والبيت وتليه ثلاثة أبيات أخرى فى وصف رحلة الصحراء ولقاء الذئب، وهى تدمج أحيانا فى معلقة امرئ القيس. وثمة تشبيه مقارب للبارودى يصف فيه سرنديب فى "كشف الغمة" فيقول:

فى بلدة مثل جوف العير لست أرى .. فيها سوى أمم تحنو على صنم

المنزل.[1] فإذا راجعنا مفردات تلك الأبيات الثلاثة وجدناها تدور بين مرادفات النـور والظلمة والفقد، الأمر الذى يدل على استغراق الشاعر فى حالـه الوجدانيـة، ووحـدة مشاعره، وقدرته على التعبير بعبارات موحية مشعة بالاستعارات والدلالات.[2]

وعلى نحو ما احتدم الصراع بين النور والظلمة فى هذه الأبيات نجد أن ثمة صراعـا دراميا آخر فى انتظارنا فى الأبيات الثلاثة التالية : "لو كان هذا الدهر .."، وهو صراع ملحمى طرفاه الشاعر والدهر، أو صراع الموت والحياة، فيضع الشاعر حياته كلها فدية للفقيدة، وعبر بلو عن استحالة هذه التضحية، التى تستحثنا للتفكير فى سبب اسـتحالتها: أهو حلول الموت فعلا، أم غموض معنى الدهر، والتساؤل عن ماهيته، وكذلك معنـى التضحية ودلالتها. وبقدر إصرار الشاعر على عرض الفدية نتصور قـدر التضحيـة وعظمها ، ولذلك يأتى الإغراق (المبالغة) منطقيا مقبولا حيث يستأنف قائلا: "أو كـان يرهب صولةٍ .."، وتدهشنا مواتاة الأمثلة التاريخية للسياق، فيذكر الحارث بن عباد أحد أبطال العرب فى الجاهلية، وهذا يعنى حضور بديهة الشاعر، وقدرته علـى تضميـن أبياته برموز تاريخية ذات مغزى مستدعيا فى الوقت ذاته معنى التضحية التـى دارت حولها اسطورة الصراع بين حور وست[3]. وبقدر مـا نجـد فـى جملتـى الشـرط المستحيلتين من فخر ومصاولة نجد تطامنا وتسليما بالقدر فى البيت الأخـير : "لكنـها الأقدار .."[4] وهنا تتجلى الشخصية المصرية الحقة التى تؤمن بالقدر، وتسلم أمرها إلى الله، فترضى بعد سخط، وتطمئن بعد التياع ، فهى لا تنفك شديدة الارتباط بمن تحـب، حتى أنها تسرف فى التعبير عن مشاعر الألم والحزن.

ويمضى الشاعر فى جملة الأبيات التالية فى نهج الجزع والوله ، فيشخص الأسى : "أرد يد الأسى" و "قد ملكت عنان رشادى" ، والعبارتان غنيتان بالخيال من مجاز واسـتعارة،

---

[1] والراجح أن المنزل هنا هو قلبه.

[2] وهذا دليل آخر على ما استحدثه البارودى فى الرثاء.

[3] إذ أراد حور أن ينتقم لمقتل ابيه أوزير على يدعمه الشرير ست، وهذه الأسطورة تستخدم ظواهر العـالم الطبيعى رموزا للأفعال الأخلاقية – راجع: بدوى : فلسفة الجمال : ٢٢٩ – ٢٣٠.

[4] بل إن المصرى ليتوسع فى معنى القدر، فيجمله فى بعض الأحيان نتيجة تقاعسه وتقصيره.

والمجاز فيه الاتساع والتوكيد والتشبيه كما ذهب ابن جني[1] فيد الأسى، فيها اتساع وهو زيادة اليد للأسى، ومن دلالاتها القوة والبأس ، وفيها التوكيد وهو الإخبار عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وفيها التشبيه وهو تشخيص الأسى. والشاعر استعار اليد للأسى كما استعارها للمنون في مطلع القصيدة فقال : أيد المنون .. وهو ينفي أن يكون قادرا على ردها حين يستفهم قائلا: فبأي مقدرة أرد يد الأسى؟ ويأتي بما يوائم ذلك، فهي "ملكت عنان رشادي" كناية عن ذهاب العقل[2] وفي قوله : "أفأستعين الصبر .. أم أصحب السلوان .. ؟" استفهام إنكاري أيضا، فهو ينكر الصبر لأنه قسوة، والسلوان لأنه تعادي، وقد وازن الشاعر بين أجزاء العبارتين السؤالين، كما شبه الصبر بالصديق المستعان، والسلوان بالصاحب الوفي، وإنما هو يعبر عن قلقه الجامح، واضطرابه الشديد، حتى انقلبت المعايير في نظره على هذا النحو، الأمر الذي أكده في البيت التالي: "جزع الفتى سمة الوفاء .."، فقصر الوفاء على الجزع على نحو ما اعتبر الصبر قساوة، وصدر البيت ينبئ عن عجزه، لأنه معكوسه ، وهو : "وصبره غدر يدل به على الأحقاد[3]" ، ومسند "صبره" يشغل الشطر الثاني للبيت كله، وهو ما يؤكد أن الصبر نوع من الجفاء في هذه الحال. ولعل هذا البيت نموذج للشعر الجيد – في تصور قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)- الذي "أبدت صدوره متونه" أي عبرت مقدمته عن آخره، وهكذا جمع البارودي كما قال العقاد " بين إحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق الإبانة عن كل سريرة من سرائره وكل لون من ألوان طبعه في غير سخف ولا استرخاء"[4]. ثم يستوي التعبير في حكمة جلية :

" ومن البلية أن يسام أخو الأسى .. رعى التجلد وهو غير جماد ! "

---

[1] ابني جني ،أبو الفتح عثمان: والخصائص، تحقيق محمد على النجار، ط٢ ، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥م ، جـ٢ ، صـ٤٤٢.

[2] واليد هنا ترمز للقوة والهيمنة، وهي ذات رموز أخرى في تراث الأمم منها العطاء والأخذ، والرحمة والبطش .. الخ. راجع : خليل احمد خليل : معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، بيروت ، ط ١ : ١٩٩٥، صـ١٨٧

[3] وكأنما توقع الشاعر استغراب تشبيه الصبر بالغدر، فأكد قائلا إنه غدر يدل على الأحقاد ليزيل أي لبس لدى السامع..

[4] العقاد: شعراء مصر : ١٤٠.

ونتساءل عن أوجه الجمال في تلك الحكمة: أهي في الاستعارة التي جعلت صاحب الحزن كالسائمة التي تترك لترعى الصبر، أم في قوله " وهو غير جماد" الذي يفرق به بينه وبين ما لا حس له؟ أم في كنايته عن نفسه بـ "أخو الأسى" [١]، وابتكار علاقة الأخوة اللصيقة هذه ؟ أم في سياق البيت كله الذي ينطوي على التعجب...

أم في سياق البيت كله الذي ينطوي على التعجب من حلول الخطب، ويعكس فرط إحساس الشاعر، فهو أخو الأسى، وكأنهما صارا متلازمين كالأخوين، وهو الذي يرعى التجلد، أي يحافظ عليه، وهو غير جماد أي حي ذو إحساس. إن هذا البيت يؤكد أهمية السياق الذي تنتظم فيه الألفاظ[٢].

وتنتظم الأبيات الثلاثة الأخيرة فكرة استمرار الخطب وتولد الجزع والأسى. لتؤكد حال الشاعر حين افتقد رشده، وذهب الوله بعقله، فأصبح يرى الصبر جحودا بل غدرا، والسلوان عداوة، وأما الوفاء الحق فليس إلا في الجزع. إن هذا البيت وسابقه دليلان على أن يد الأسى قد ملكت عنان عقله. والبارودي في ملاءمته بين عناصر استعاراته الغزيرة، وموازنته بين أجزاء عباراته، إنما يصدر عن طبع وإدراك لأسرار البلاغة، فيتميز شعره بقرب المأخذ وسهولة المأتى" [٣]، "فاللفظ لا يستغلق ولا يشتبه معناه، لا يصعب الوقوف عليه، وليس هو بغريب وحشي يستكره لكونه غير مألوف..."[٤]. على نحو ما قال عبد القاهر قديما.

بل إن خير ما يصدق على شعر البارودي من نقد ما قاله هو نفسه في مقدمة ديوانه : " وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد"[٥]. ولعلنا نلاحظ أن البارودي نهج نهج الجرجاني تماما، فوثب

---

(١) وهو ما يعرف بالتعريض أي التلميح البلاغي – على نحو ما أشار إلى توفيق في قوله :

ولو رمت ما رام أمرؤ بخيانة .. لصبحني قسط من المال غامر

(٢) راجع نظرية السياق عند عبد القاهر في : أسرار البلاغة.

(٣-٥) الجرجاني: أسرار البلاغة : ٩٣.

(٤) ديوان البارودي : ١ : ٥٥-٥٦

بالشعر العربي وثبه توشك أن تنسينا ما تقدمها في التدرج والتمهيد لظهورها كالمفاجـأة المتوحدة"[1] على حد قول العلامة عباس العقاد، الذى عد البارودى فى زمرة الشـعراء المطبوعين المستقلين في مقابل من أسماهم العروضيين[2]. وائتلاف الألفاظ يتطلب ملكة خاصة عند الشاعر، إذ يفاضل بين ألفاظ اللغة الكثيرة لينتخب منها ما يروقه ويناسب جو قصيدته وسياق عبارته، فـ " ينتقي من الألفاظ ويتخير ويفـاضل بينـها، ويميـز بعضها على بعض، متخذا في نظمه البيت من الشعر لفظا خاصـا يـأبى غـيره، لأن أصواته توحي إليه مالا توحي أصوات غيره، فهو كصاحب الجواهـر ينثرهـا تحـت مجهره الفاحص لينتقي منها ما يلائم حلية بعينها..."[3].

ويجدر بنا – وقد بلغنا هذا المبلغ من القصيدة أن نشيد برثاء البارودى زوجـه واستطراده في ذلك بما يدحض رأى ابن رشيق أن ثمة صعوبة في رثـاء المـرأة، إذ قال:" ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة. لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"[4].

٤- وصف حال الشاعر والتياعه لفقد زوجه: (الأبيات من ٢٥ إلى ٣٤):

١- هيهات بعـدك أن تقـر جوانحـي .. أسـفا لبعـدك أو يلين مـهادى

٢- ولهي عليك مصـاحب لمسـيرتي .. والدمـع فيـك مـلازم لوسـادى

٣- فإذا انتبـهت فـأنت أول ذكرتـي .. وإذا أويـت فـأنت آخـر زادى

٤- أمسيت بعدك عبرة لـذوى الأسـى .. فـي يـوم كـل مصيبـة وحـداد

٥- متخشعا أمشـي الضـراء كـأنني .. أخشى الفجاءة مـن صيـال أعـادى

٦- ما بين حزن بـاطن أكـل الحشـا .. بلـهيب سـورته وسـقم بـادى

---

[1] العقاد: شعراء مصر : ١٢٤.

[2] العقاد : السابق : ١٢٢.

[3] إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة، طـ ٧ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٩٤، صـ ١٤٩.

[4] ابن رشيق: العمدة : ٢ : ١٥٤.

٧- ورد البريد بغير ما أملته .. تعس البريد وشاه وجه الحادى

٨- فسقطت مغشيا على كأنما .. نهشت صميم القلب حية وادى

٩- ويلمه رزءا أطار نعيه .. بالقلب شعلة مارج وقاد

١٠- قد أظلمت منه العيون كأنما .. كحل البكاء جفونها بقتاد

المعنى العام : يؤكد الشاعر على التياعه وولهه، فيستبعد بهيهات أن تهدأ أضلاع صدره، أو يلين له مهاد، إذ سيظل الحزن ملازما لسيره بالنهار، والدمع ملازما لوساده بالليل، وستظل الفقيدة عالقة بذاكرته منذ اليقظة حتى الغفوة، وسيبقى هو نفسه محل اتعاظ المحزونين وعجبهم، فيتجدد حزنه كلما فقد إنسانا عزيزا لديه. كما يبدو متضرعا يمشي خفية كأنه يخشى أن يباغته أعداؤه فيصولون به أي يثبون عليه .

ومما يعزز جو الحزن والحداد وصفه وورود النعي إليه، وكان ملؤه الأمل والرجاء، فإذا به يدعو بالهلاك على البريد، وحامله الذى يشبهه ضمنا بحادى الإبل الذى يحثها بالغناء لها. ويصف فجيعته حين خر فاقد الوعى، كأنما أدمت قلبه حية من حيات الوادى الفتاكة، كما يدعو بالويل والثبور على ذلك الخطب الذى أشعل بقلبه مارجا أى نارا لا دخان لها، فهو خطب ذهب بنور العين فكأنما غشيها بالشوك (القتاد) بدلا من الكحل.

التحليل : يلتفت الشاعر التفاتا هاما، فبعد ما كان يتحدث عن ضمير الغائب (أخو الأسى) إذا به ينتقل إلى ضمير المخاطب، فيتحدث حديثا مباشرا إلى الفقيدة: هيهات بعدك ، أسف لبعدك ، ولهى عليك، والدمع فيك كما أن ضمير المتكلم مكمل للمخاطب، وهو يظهر فى قوله: تقر جوانحى، يلين مهادى... الخ. والشاعر يرسم صورا مفعمة بالمرارة، فينفى أن تقر جوانحه أبدا، وإنما عنى قلبه الذى بين تلك الجوانح أى الأضلاع، وشرح السبب فى هذا، وهو الأسف لفراق زوجه، وفى العبارة إذن مجاز علاقته المحلية، وكناية عن عدم الراحة، كما نفى أن يطيب له مضجع أو يلين مهاد.

ولا يقتصر الأمر على الموازنة بين العبارات : تقر جوانحى، يلين مهادى[1]، بل يمتد إلى الموازنة بين راحة القلب من جهة وراحة الجسد فى المهاد من جهة أخرى[2]. وكأن الشاعر يجمع ألم الباطن والظاهر أو الفؤاد والجسد. وأصاب الشاعر المعنى باستهلال البيت قائلا : (هيهات) التى تدل على بعد المنال والاستحالة، وهى أهم ركن من أركان المعنى الذى يقصده، لذلك قدمها وابتدأ بها وفى البيت الثانى ثمة موازنة تامة بين الشطرين:

ولهى عليك مصاحب لمسيرتى .. والدمع فيك ملازم لوسادى

وهى موازنة لا تقتصر على تقسيم العبارة وحسب، بل تمتد إلى شمول المعنى والدلالة، فيستديم عذابه طيلة العمر، إذ يغطى الوله نهاره، والدمع ليله، مما يوحى لنا بجو الكآبة التى باتت تشتمل الشاعر صباح مساء، وقد شخص الاثنين أى الوله والدمع كأنهما شبحان ملازمان له ملازمة القرين للجسد كما اعتقد المصريون القدماء[3]، فالوله مصاحب له فى مسيرته، والدمع ملازم له فى وساده، وإنما أراد النهار مجازا عن المسير، والليل مجازا عن الوساد. فكأن الدمع يلازمه ليلا والوله يلازمه نهارا، وفى هذا التصوير البلاغى أصدق تعبير عن ديمومة الزمن والسرمدية أى اتصال الأزل (الذى لا بداية له) والأبد (ما لا نهاية له) وحسبك ما فى هذا القول من تشخيص للوله والدمع. ويطرح هذا البيت مسألة هامة فى شعر البارودي، وهى قدرته على تركيب عبارته لشعرية تركيبا سلسا أشبه بالعبارة المعتادة، دونما تقديم أو تأخير مفتعل[4]، وإن درج الشعراء على ذلك مثل تقديم المفعول به فى قول الشاعر:

---

[1] وهما معا كناية عن الأرق وعدم الراحة.

[2] وهنا تتجلى شاعرية اللغة وخصوصيتها، وامتيازها عن اللغة العادية التى تقتصر عادة على مهمة توصيل الرسالة، راجع ما قاله موكار وفسكى بهذا الصدد فى : راضى : نظرية اللغة : ٤٨٤ وما بعدها، وقارن آراء البلاغيين العرب بصدد الالتفات.

[3] القرين شبح مطابق للإنسان فى هيئته، وهو يتناول الطعام والشراب وسائر المتاع كالجسد، بينما يتسم بحرية الحركة كالروح، وهو الـ (كا)، وكان يصور بهيئة الإنسان أو الذراعين المرفوعتين لأعلى أو هما معا.

[4] وهو ما يعرف بالانحراف عند اللغويين – راجع : عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد الأدبى، مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٨٠ ، صـ٣٤٣.

اعتـاد قلبـك مـن سـلمى عوائـده .. وهـاج أحزانـك المكنونـة الطلـل

وهذا يعنى أن البلاغة ترتد إلى النحو والمعانى (الأسلوب)، ولعلنا نذكـر بـأن الجرجانى قد عنى هذا المقصد حين قال فى "دلائل الإعجاز" إن مرد كل نقد هو طريقة نظم الكلام[١]، إذ "يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ، فصعوبة ما صعب فى السجع هى . أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة وبين معانى الفصول التـى جعلت أردافا لها"[٢].

ونعود لنقول إن استحضار البارودى لفكرة القرين المـلازم للجسـد، والعيـن الدامعة الملازمة للوساد، دليل آخر على تأثره – على مستوى اللاشـعور – بالنمـاذج الفكرية الأولى التى أنتجتها الأسطورة قديما. فإنه قد شخص الوله وجعله مصاحبا لـه (مثلما يصاحب القرين الجسد، وكلاهما كان يرسم فى حال الحركة)، كما شخص الدمـع وجعله ملازما للوساد (أسطورة العين الباكية) [٣]. فهل فى هذين النسقين من التشـخيص ما ينبئ عن تميز ما فى أخيلة الشاعر؟ إننا نزعـم ذلـك ، ونقـول إن مقارنـة هـذه التصويرات بأضرابها عند الشعراء العرب الذين قرأ لهم البارودى – هذه المقارنة تنبئ عن قدر كبير من التميز، وشتان بين رؤيتنا لهذا البيت على سبيل المثـال – والرؤيـة النقدية التقليدية التى لا ترى فيه إلا تكرارا لمعانى الوله وصور البكاء المنبثة فى الشعر العربى[٤].

وكما أن للاستعارة ما يرشحها فإن فى البيت التالى ما يرشح اسـتلهام الشـاعر للأسطورة، التى هى منبع الاستعارات فى رأينا. وهاك ما يقوله الشاعر :

فـإذا انتبـهت فـأنت أول ذكرتـى .. وإذا أويـت فـأنت آخـر زادى

---

[١] دلائل الإعجاز : ٦١ - فى : مندور : النقد المنهجى : ٣٣٧.

[٢] الجرجانى: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠ ، صـ٦١-٦٢.

[٣] عن العين المقدسة وأساطيرها راجع : كلارك : الرمز والأسطورة: ١٤٨ ، ٢١٤ ، ٢٢٠ ومواضع شتى.

[٤] ثمة اتجاه للتفسير الأسطورى للشعر قام على أساس فكرة اللاشعور الجمعى لكارل يونج، وقد تبنـى هـذا النهج جملة من النقاد منهم على البطل وأحمد زكى وإبراهيم عبد الرحمن ومصطفى الشورى. راجع كذلك: الرباعى : الصورة الفنية : ١٥٦ وما بعدها.

فالبيت كله استعارة لفكرة الرحلة التى لم يذكرها الشاعر صراحة، بل أشار لها ضمنا، وتتبدى خاصة فى الشطر الثانى، وتحديدا فى جعل الفقيدة آخر ما يتزود به الشاعر (للرحلة المرتقبة)، ولعلها الرحلة الأبدية التى ستمكنه من اللحاق بها على أى حال، أو الرحلة التخيلية التى يستدعى فيها الذكريات التى جمعته معها وقربته منها، وهو ما يؤكده شطر البيت الأول، إذ تكون فور يقظته من منامه أول ما يعاود ذاكرته، فهذا الارتباط الوجدانى بالفقيدة لدى اليقظة والنوم يحيل إلى فكرة الرحلة الأبدية[١].

على أن اختصاص الراحلة بأنها الزاد تحديدا- بل آخر الزاد- ليحيلنا إلى خرافة قديمة، وهى تغذى الإنسان الفانى (المتوفى) فى السماء بلحوم الآلهة وأجسادها، وما كان اغتذاؤه بها توحشا بل – فى الأغلب – رغبة فى اكتساب خصائصها وسماتها الخالدة[٢]. ونرى أن الشاعر هنا ربما أراد – ولو لا شعوريا – أن يقترن بالراحلة ذلك الاقتران الأبدى بأن جعلها – على المستوى المادى لدلالة العبارة – زاده المستطاب[٣].

ويستمر ضمير المتكلم حاضرا :" أمسيت..."، "متخشعا..." ونلاحظ هنا المواءمة بين "أمسيت..."و " أويت" السابقة لها، فجعل من نفسه نموذجا فى العظة والاعتبار لكل صاحب حزن (أسى)، وواءم كذلك بين أمسيت والأسى، ليدل على أن الأسى مساوق للمساء، ثم قال " فى يوم كل مصيبة وحداد" فأطال أمد الصدمة والحزن إلى يوم كامل فى صيغة النكرة ليدل على اتصال أيام الحزن وتواليها، وكأن الشاعر جعل من نفسه- لشدة ولهه – علما أو معلما يحتذى به ويقتدى كل صاحب ملمة[٤]. وزاد على المصيبة والحداد قوله " متخشعا أمشى الضراء..." وهى جملة الحال التى تكرس حال الانهزام أمام الخطب، فهو متذلل يمشى مستخفيا من الخوف، وأضاف لذلك

---

(١) ما برحت تلك الرحلة الشغل الشاغل لخيال المصرى، فصورها تصويرات شتى فى كتب الآخرة، وكانت وازعه لتشييد الأهرام والمقابر وعمارتها.

(٢) عرض العلامة بريستد هذا التفسير الفلسفى المقبول فى كتابه الرائع : فجر الضمير : ١٠٤ (ط مكتبة مصر).

(٣) من الأفكار الأساسية فى القصيدة أن الموت ليس إلا رحلة عبور إلى عالم الخلود، ولذا لا ينفك الشاعر متخيلا تلك الرحلة مذكرا نفسه بغايتها ونهايتها السعيدة، فهو يرسم لنا دراما تبدأ فى الدنيا وتنتهى فى الآخرة، وتتأسى التراث المصرى فى عقيدة الخلود تأسيا ضمنيا تلقائيا.

(٤) لاحظ هنا تردد الشاعر بين النهاية السعيدة المرجوة وواقعه الأليم المحزن.

تشبيه نفسه بالذى يخشى عدوانا مفاجئا من أعداء (بصيغة النكرة) لزيادة عنصر الخطر والمفاجأة. هكذا أبدع الشاعر صورة البطل المنهزم بتلك التصويرات المتتالية التي اشتملت أخيلة جمة.

وفى هذه الحال الحزينة يصف ورود النعى، وهو بين حزنين باطن منهما وبادٍ، فالباطن يأكل الحشا بلهيب سورته" - كناية عن شدته، وتشبيها له بالنار، فأحسن الشاعر الموازنة بين الحزن الباطن والسقم البادى - على ما بينهما من تضاد وإيضاح لعمومية الحزن وعموم الخطب وتوكيده، حتى أنه فاجأنا بالدعاء على حامل النعى بالتعس والهلاك، وخاتمة البيت "وشاه وجه الحادى[١]" تعنى طلب الهلاك للساعى الذى شبهه فى هذه الاستعارة بالحادى الذى يغنى أمام الإبل ليستحثها على المسير، وهى صورة مليئة بالرجاء والأمل اللذين كانا يملآن قلب الشاعر :" بغير ما أملته"[٢]، فهو كان عظيم الأمل فى خبر سار، وبقدر أمله كانت صدمته عظيمة وخيبة أمله كبيرة. وجاء البيت التالى منطقيا :" فسقطت مغشيا على...". وهى عبارة تصويرية مؤثرة، توحى بالتداعى والتهدد التام، وأضاف لذلك كناية رائعة عن الهلاك وهى :" نهشت صميم القلب حية وادى" واختار حية الوادى[٣]- أيضا فى النكرة لأنها شديدة الفتك، وإذا بها تنهش أى تلتهم صميم الفؤاد، وهو كما فهم المصريون قديما مستودع الوعى والإدراك والتصوير غاية فى التشخيص. فلك أن تتصور إنسانا نهشت قلبه حية فتاكة، أفيبقى لديه ذرة وعى كلا. إن ذلك هو الهلاك بعينه. فقدرة الشاعر مشهودة إذن فى تصوير حال فقده الوعى - المترتبة على الوله والحزن - وتشبيه ذلك بأنه ثمة حية فتاكة تنهش فؤاده.

---

(١) وهذا نفى ضمنى متضمن فى الدعاء، كما فى قوله " تعس البريد" فكأنما ينفى الشاعر مرة أخرى أن يكون البريد قد ورد بما يرجوه.

(٢) والنفى هنا صريح باستخدام غير، ولا شك أن النفى الضمنى قد أكده وأضاف إليه جمالا أسلوبيا. راجع : أنيس : من أسرار اللغة : ١٧٨.

(٣) وحية الوادى أخبث الحيات وأشدها فتكا، ولهذا يقولون : فلان حية الوادى: إذا كان داهيا خبيثا. راجع : ديوان البارودى : ١ : ٢٤٢ (الحاشية).

ونظرا لاستغراق الشاعر فى تلك الحال ظل يصف معاناته فى أبيات متلاحقة، أردفها بالدعاء بالهلاك على الخطب، فقال :" ويلمه رزءا ..."أى ويل لأمه[1]، على ما فى هذا من تشخيص للرزء أى الخطب، وكأنه خصم جاثم على نفس الشاعر، وهو مضطرم حتى أن مجرد وروده فى النعى – أى نبأ الموت – أطار بالقلب (وهو محل الإدراك والفكر والوعى) شعلة نار متقدة، وهذه استعارة مكنية شبه فيها النعى ضمنا بالمحارب الصنديد الذى يجيد رمى كرات النار المشتعلة ليهلك بها أعداءه، وهذه الاستعارة تتوارد مع التصويرات النارية التى سبقت فى المقطوعات السابقة، لتصنع معها وحدة شعورية أو تيارا من الوعى بخطورة الخطب، وبذلك نظل متعايشين مع ذلك الموقف الرهيب الذى برع الشاعر فى تحديد ملامحه وظلاله أيما براعة.

٥- تعريض بالشانئين واحتساب للفقيدة: (الأبيات من ٣٥ إلى ٤٥):

١- عظمت مصيبته على بقدر ما .. عظمت لدى شماتة الحساد

٢- لاموا على جزعى، ولما يعلموا .. أن الملامة لا ترد فؤادى

٣- فلئن لبيد قضى بحول كامل .. فى الحزن ، فهو قضاء غير جواد

٤- لبس الزمان على اختلاف صروفه .. دولا، وفل عرائك الآباد

٥- كم بين عادى تملى عمره .. حقبا ، وبين حديثة الميلاد !

٦- هذا قضى وطر الحياة، وتلك لم .. تبلغ شبيبة عمرها المعتاد

٧- فعلام أتبع ما يقول وحكمة .. لا يستوى لتباين الأضداد

٨- سر يا نسيم فبلغ القبر الذى .. بحمى الإمام تحيتى ووداى

---

[1] والأم هنا لصيقة بالحزن، إذ يغلبها الحزن لدى المصيبة – كما فى قول الشاعر: "ما أمك اجتاحت المنايا.. كل فؤاد عليك أم أى كل فؤاد عليك حزين أو كئيب، إذ كانت الأم هكذا غالب أمرها، لا سيما مع المصيبة – راجع : ابن جنى : الخصائص – تحقيق النجار – ٣ : ٢٧٥.

٩- أخبره أني بعده في معشر .. يستجلبون صلاحهم بفسادي

١٠- طبعوا على حسد، فأنت تراهم .. مرضى القلوب أصحة الأجساد

١١- ولو انهم علموا خبيئة ما طوى .. لهم الردى، لم يقدحوا بزناد

المعنى العام: يستكمل الشاعر وصفه لأثر الخطب ووقعه في نفسه، فيقول إنه لا شيء يساوى عظمة تلك المصيبة مثل شماتة الحساد في عظمتها. والحساد هم المسند إليه في البيت الثاني، فهم يظهرون حسدهم وشماتتهم في جزع الشاعر أي ضعف قدرته عن تحمل المصيبة، ولكنه يبكتهم لأنهم لم يدركوا أن لومهم لن يرده عن الجزع، ويتمتع الشاعر ببديهة حاضرة، فيستشهد بلبيد[١]، وهو من الشعراء حكماء الجاهلية، وقد أدرك الإسلام وأسلم، وعمر طويلا حتى قضى عام ٤١ هـ في بداية العصر الأموي، وقيل إنه عاش مائة وثلاثين عاما، وقد اشتهر بأبيات قالها لابنتيه عندما حضرته الوفاة، فلما توفي كانتا ترثيانه ولا تندبانه، وأقامتا على ذلك حولا كاملا، وهذا ما يشير إليه لبيد بقوله : إلى الحول ثم اسم السلام عليكما .. ومن يبك حولا كاملا فقد اعتذر"[٢]. ويعبر شاعرنا البارودي عن شدة حزنه بأن لبيدا كان بخيلا في حكمه، لأنه كان معمرا – كأنه من قوم عاد القديمة – وقد استمتع بحياته طويلا، فالفرق كبير بينه وبين المرثية التي رحلت في ريعان الشباب، فلبيد عمر طويلا، وتغلب على أطوار الزمان، ونال من الحياة وطره وبغيته، بينما قضت المرثية وهي صغيرة السن، ومن ثم فحكم لبيد غير ملزم للشاعر، لأنه مليء بالتناقض مع حال الشاعر، والشاعر لهذا لا يرى حجة مقنعة في حكمة لبيد، وهذا دليل استغراقه في الهم وتمكن الوله منه.

---

(١) هو لبيد بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة العامري (٥٦٠-٦٦٢م) أحد شعراء المعلقات المخضرمين، وقد أدرك النبي وأسلم، فاتجه إلى الشعر الديني الذي حاز رضا الرسول عليه السلام، فضلا عما شهر به من وصف حيوان الصحراء والرثاء والهجاء، كانت وفاته بالكوفة، وكان لبيد فارسا شجاعا عذب المنطق رقيق حواشي الكلام وكان رجل صدق وجاء ترتيبه رقم ١٤١ – في الطبقة الثالثة - عند ابن سلام – راجع : طبقات فحول الشعراء : ١ : ١٢٣، ١٣٥.

(٢) أشرنا إلى وصيته لابنتيه في شعره أن تذكراه وترثياه من غير خمش الوجه ولا حلق الشعر، وتظلا كذلك إلى الحول. ورئي أن اسم زائدة فتقديرها: ثم السلام عليكما راجع: ابن جني: الخصائص – تحقيق محمد على النجار : ٣ : ٣١.

ويتجه الشاعر مخاطبا النسيم كأنه شخص ماثل أمامه، فيطلب منه- فـــى أمـــر طلبى – أن يبلغ تحيه للقبر الذى يضم رفات زوجه فى حماية الإمام الشـــافعى حيـث دفنت الفقيدة فى مدينة الموتى التى تضم قبر ذلك الولى الفقيه . وهو إنما يتوجــه إلـــى هنالك كى يشكو إليه من معشر الحساد، أولئك الذين يرومون صلاحهم بإفســـاد حالـــه، وذلك أن طبعهم الحسد الذى تمكن من قلوبهم المريضة وإن كانوا ذوى أجساد صحيحة، ولكن غاب عنهم- لقصر نظرهم- ما يخبئه لهم الردى من هلاك متوقع، ولو أدركـــوا ذلك ما أوروا زناد الحسد.

تحليل الأبيات : تتنازع الشاعر فى هذه الأبيات مشاعر الجزع والوله بالإضافة إلـــى الشكوى الضمنية المنطوية على الضجر من الأعداء الذين يظهرون شماتتهم وحقدهـــم. وهذه الأبيات تؤكد ثقافة الشاعر المصرية، فهو يحفل بمسائل الحسد والنوايا الشـــريرة ومرض القلوب، وهى وثيقة الصلة أيضا بثقافته العربية، إذ يستدعى موقفـــا تاريخيـا عظيما وهو وفاة الشاعر المعمر لبيد ليعقد تلك المقارنة المؤثرة بينه وبين موقفـــه هـــو نفسه، ليظهر ما بينهما من خلاف جدير بالتنويه به. ويظهر فى تعبيره أيضا جنوحه إلى عادة مصرية أصيلة وهى الاستغاثة بالأولياء، فيختص منهم الإمام الفقيه العالم الشـافعى (١٥٠-٢٠٤ هـ ٧٦٧-٨١٩م) [١] ليغيثه من شنأ الحساد، فيستعيد مـــن ثـم هـدوءه النفسى .

ففى البيت الأول يستمر وصف الخطب الذى أنهى به الشاعر المقطوعة السابقة، فاستخدم الجمع (البديعى) فجمع بين المصيبة والشماتة فى الحكم[٢]. معبرا عن التناسـب بين عظم مصيبته من جهة وعظم الشماتة التى أبداها حساده من جهة أخرى، والفعل فى "عظمت ماض مرتبط بالحاضر "عظمت مصيبته على .."، والجمال فى البيت راجع إلى

---

[١] هو محمد بن إدريس أحد أئمة المذاهب الأربعة، ولد بغزة، تتلمذ لمحمد بن الحســـن الشـيبانى ومـــالك، ووضع مذهبه الفقهى فى العراق، وعدل فى آرائه لدى مجيئه إلى مصر حيث دفن. كما نبه فـــى أصـــول الفقه فوضع فيه "الرسالة" و"الأم".

[٢] الجمع أن يجمع بين متعدد اثنين أو أكثر. فى حكم أى أمر شامل كقوله تعالى :" المال والبنون زينة الحيـاة الدنيا" راجع : الخطيب : حسن الصنيع: ١٨٠.

هذا التناسب بين أمرين قبيحين، لكنهما يكشفان لنا عن واقع الحياة التى عادة ما نـــأمل فيها الخير والجمال أى أن الشاعر يصور قبح الحياة تصويرا جماليا.

ويجيء البيت التالى "لاموا على جزعى..."[١] ولما يعلمـــوا [٢] مســندا إلــى الحساد، ليصور حرصهم على اللوم والانتقاد، واستخدم الشاعر: لاموا، الملامة (الفعـل والاسم) ليؤكد حرصهم المشار إليه، والعبارة تنطوى على استعارة، إذ شـــبه الشـــاعر نفسه بالدابة التى تستعصى على القياد دلالة على إغراقه فى الجزع، وكأنه يستثير لــوم الحساد، ليدل على عدم اكتراثه بأقوالهم. وجمال البيت عائد فى رأينا إلى هذا الصـــراع الخفى بين الشاعر ولوامه، والعناد والإصرار على مخالفة هوى الحساد[٣].

وتواتى الشاعر قريحته المعهودة فى الأبيات الخمسة التاليـــة إذ يســتطرد فـــى الإعراب عن أحقيته بالجزع والوله، فيعبر بأسلوب الشرط :" فلئن لبيد... فهو قضـــاء غير جواد"[٤]– ليوضح ما بين الموقفين من تناقض.

ويعبر بصورتين كنائيتين عن طول عمر لبيد – وهى فكرة محورية للتدليل على انعدام القياس بينه وبين زوجه التى توفيت صغيرة السن، فلبيد "لبس الزمان..."[٥]، "وفل عرائك الآباد"، والعبارة الأولى استعار فيها الشاعر صفة الثوب للزمان، والجمال فيــها راجع إلى أن الثوب لابد أن يخلعه المرء، وكذلك الحياة لابد أن تنتهى على نحو ما عبر عنه الشاعر قائلا فى وقفته بسراى الجزيرة بعد ما عاد من منفاه:

---

(١) والفعل أيضا ماض ولكن دلالته على الحاضر، وهذا شائع فى اللغة العربية، وقد يأتى الماضى فى دلالـــة المستقبل كما فى قوله تعالى :" أتى أمر الله فلا تستعجلوه" أى سيأتى – راجع: أنيس من أســـرار اللغـــة : ١٧٠-١٧٢.

(٢) أى لم يعلموا ، والنفى بلم أكد من النفى بما فيما لو قال : وما علموا.

(٣) فما فتئ الخصم حاضرا فى مخيلة الشاعر.

(٤) وفى العبارة تقريع للبيد وتأنيب له وتبرير لحزن الشاعر.

(٥) صنع البارودى من لبيد رمزا شعريا فجسد فيه كل المعانى التى عرضها فى أربعة أبيات كاملـــة، وهـــى تدور حول طول العمر المفرط، وهو ما ينطبق عليه قول الناقد إن قوام الرمز هـــو تفـــرد العلاقـــة بيـــن المحسوس والمعقول الذى يرمز إليه – راجع : عدنان حسين قاسم : التصوير الشـــعرى – رؤيـــة نقديـــة لبلاغتنا العربية. الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٠، صـــ ١٦٧-١٦٨.

إن الحيـــاة لثـــوب ســـوف تخلعـــه .. وكـــل ثـــوب إذا مـــا رث ينخلـــع

وأضاف أن لبيد لبس الزمان– على طوله (على اختلاف صروفـــه)، ليشـــرح فكرة الطول ويؤكدها، فجمع اختلاف الأحداث وتقلبها، وأضاف "دولا" ليعبر مرة أخرى عن انقلاب مسيرة الأيام بين الحلو والمر، والعبارة كلها كما قلنا كناية عن طول العمـــر ومعاناة الحياة :" لبس الزمان على اختلاف صروفه دولا" ، وأما " فل عرائـــك الآبـــاد" فكناية أخرى عن نفس المعنى ، تظهر لنا لبيدا كمن يفل أى يكسر عرائـــك الآبـــاد أى طباع الأزمان الممتدة، والألفاظ كما نرى مشعة بقوة لبيد، ومن ثم توحى بطول عمـــره بما تنطوى عليه من استعارات وكناية وإيحاء بقوة لبيد ذلك الرمز المختار، وهى تعكس أيضا الصراع بين ذلك المعمر والزمان ، وهو نفس الصراع الوجودى الذى عبر عنـــه شاعرنا فى وصفه للأهرام قائلا :

بنـــاءان ردا صولـــة الدهـــر عنـــــهما .. ومن عجب أن يغلبا صولـــة الدهـــر

وهنا يبدو لنا لبيد شخصا قويا (بطلا) يجسد قوة الإرادة والإصرار على الحيـــاة، وفى اعتقادنا أن الشاعر يعبر – ولو لا شعوريا – بهذه الطريقة عن رغبته الإنسانية فى التمسك بالحياة ومقاومة الموت، فلبيد إذن واسطته لتحقيق تلك الغاية[1]، وهـــى الغايـــة ذاتها التى توخاها حكيمنا المصرى بتاح حتب فى تعاليمه قديما، إذا أوصى بفعل كل مـــا يطيل عمره ويحقق الخلود.

وفى البيت السابق " فلئن لبيد قضى ..." شرح وتسبيب لجزع الشـــــاعر علـــى المرثية، فهو يرى أن استمرار الحزن عاما كاملا ليس كافيا، فكيف عبر الشاعر عـــــن ذلك المعنى؟ لقد اتهم من يبك حولا كاملا بالبخل :" فهو قضاء غير جواد"، ودلالة هـــذا أن الشاعر لم يبرح منشغل البال برثاء الفقيدة والحزن عليها، ويستخلص الشاعر العبرة فيقارن بين لبيد المعمر وزوجه فيقول متعجبا :

---

(١) وهنا يتأكد جنوح الشاعر إلى توكيد فكرة الصراع بين الإنسان والموت، ومن ثم الرغبة فى الخلود – على نحو ما قاله الشاعر فى مقدمة ديوانه :" وحب البقاء أطمع لقمان فى لبد".

"كــم بيــن عــادى تملـــــى عمـــره .. حقبــا وبيــن حديثــة الميــــلاد !"

وكم الخبرية تعنى الكثرة، أى شدة الفارق واتساع الهوة بيـــن الاثنيــن ليؤكــد استحالة المقارنة، وعادى كناية عن القدم وطول العمر، وكأنه من قوم عـــاد القديمـــة، وأضاف لطول العمر الاستمتاع به فترات طويلة :" تملى عمره حقبا" ، فجمع بين طول الزمان بحساب الحقب وبحساب التمتع به (الزمان الوجودى)، وهو ما تجلى فى قـــول أبى فراس :

" ما العمر مـــا طـــالت بـــه الدهـــور .. العمــر مـــا تـــم بـــه الســـرور"[1]

كما تجلى هذا المعنى فى قول بتاح إن الإنسان العاقل يعيش طويـــلا أى يخلــد ذكره بعد موته. وأما "حديثة الميلاد، فكنى بها عن زوجته التى توفيت مبكرا. فعـــرض الشاعر النقيضين لإظهار ما بينهما من مفارقة :هذا معمر، وهذه حديثة الميلاد، وهـــذه المفارقة تؤكد رفض الشاعر لدعوة الصبر التى دعا إليها لبيد. والبيت التالى وإن بـــدا تكرارا لهذا البيت، فإنه يؤكد معناه ويبلوره :

هذا قضى وطـــر الحيـــاة، وتلـــك لـــم .. تبلـــغ شـــبيبة عمرهـــــا المعتـــاد

والبيت قوامه التضاد أيضا، ويبدو كأنه جواب عن الاستفهام المجازى السابق : " كم بين عادى..؟" إذا اعتبرنا أن كم هنا للاستفهام ، وإن يكن الجواب متضمنا فى السؤال ذاتـــه على نحو ما اتضح من شرح البيت[2]. وصدر البيت "هذا قضى وطر الحياة" كناية عـــن طول العمر والاستمتاع به، وبقية البيت " وتلك لم تبلغ ..." فيها إشارة – علـــى ســـبيل التضاد – إلى المرثية. فالشاعر لا ينفك مؤكدا التنـــاقض بيـــن المقدمتيـــن، وركونـــه للاستدلال المنطقى والجدل الإقناعى هو مصدر الجمال الذى تشع بـــه تلكـــم لأبيـــات، ويستمر فى البيت التالى الذى يعكس ضجر الشاعر وعدم رضاه بحكم لبيد المتقدم :

---

(1) أى أن طول الزمان وقصره أمر نسبى، وهو ما يتضح فى قوله أيضا :

تطول من الساعات وهى قصيرة .. وفى كل دهر لا يسرك طول.

(2) وهذا يوضح لنا ثراء التعبير وشموله.

"فعلام أتبع ما يقول ، وحكمه .. لا يستوى لتباين الأضداد؟".

فاستفهم الشاعر مستنكرا، رافضا قول لبيد، ووظف المنهج الكلامي والاستدلال لإقناع مخاطب مفترض[1]، فأوضح ما في حكمه من أضداد تقطع بفساد ذلك الحكم.

وهذا البيت بمثابة الاستنتاج النهائي والقول الفصل في هذه المسألة. ومن ثم يستعد الجزع الصدارة ليدمغ الأبيات التالية، فيبدأ الأولان منها بأمر مجازى للطلب والرغبة :" سر يا نسيم" ، "أخبره أني بعده..." فكأن الشاعر يتطلع إلى عالم مثالي أو مدينة فاضلة يحلم بها، ولكنه لا يجدها إلى في رحاب مملكة الموتى حيث الحقيقة والخلود ! والبيت التالي آية في الرومنسية :

سر يا نسيم ، فبلغ القبر الذى .. يحمى الإمام تحيتي ووداى

فالنسيم لفظة رقيقة، وهى تناظر النسم (الروح أو النفس)، فالنسيم لا شك مصدر الحياة، والشاعر يأمره بأن يسير ويبلغ القبر الذى تثوى فيه الفقيدة، وهذه قمة التشخيص للنسيم، فإنما أمر الشاعر له طلب منه أن يسير كساعى البريد، ويبلغ كالرسول (استعارة) القبر، الذى شخصه هو الآخر، أو لعله يقصد من فى القبر على سبيل المجاز، والعلاقة هنا المحلية، بمعنى أنه يعنى الفقيدة لوجودها فى ذلك القبر[2]، ليبلغها تحيته ووداده، وهذا تعبير جميل، لأن فيه التفاتا عن الحساد الذين كان الشاعر بصدد تبكيتهم، وهذا الالتفات - على ما فيه من تعريض بالحساد - يدل أيضا على رضا الشاعر وقناعته، وأما القبر فحدد بأنه (يحمى الإمام) أى الإمام الشافعي، الذى يعتبر فى العرف الشعبى قاضى المحكمة الباطنية (التى تنعقد فى العالم الآخر)، وما هو - فى رأينا - إلا صورة أوزير قاضي محكمة الموتى القديمة الذى يقضى بالحق بين الموتى. والحمى أى المحيط الذى

---

(1) الاستدلال هو اكتساب إثبات الخبر للمبتدأ، أو نفيه عنه، بوساطة تركيب جمل، مما يلزم من اندراج حكم البعض فى حكم الكل- فالجملة الواحدة لا تسمى حجة أو استدلالا.. راجع : السكاكى : مفتاح العلوم : ٤٣٨-٤٣٩؛ وأما المنهج الكلامي فنموذجه قول الله تعالى :" لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا".

(2) هنا نلاحظ ثراء اللغة العربية فى الأخيلة، وهى سمة أفاد منها البارودى فى شعره كله، مما وسمه بسمة خصبة.

لا يجترأ على الاقتراب منه، ويعنى- كقول شارحى الديوان- مقبرة الشافعى[1]، أى ضريحه ومرجع هذا لمكانة ذلك العالم الجليل التى تضخمت فى الأدب الشعبى، ولا عجب أن يجأر العامة إليه بالشكاوى المنطوقة والمكتوبة اعتقادا منهم فى أنه سيسمع شكواهم وينظر فيها ويحق الحق، ويبطل الباطل.

وهنا يتأكد ظهور الروح المصرى ، فالشاعر لا ينفك معتقدا فى شفاعة الأولياء، وتلك عقيدة مصرية عمرها آلاف السنين، وانتقلت للمسيحية والإسلام، بل إنه يناجى القبر باعتباره رمزا للعدالة، الأمر الذى يذكرنا بما ورد فى التعاليم التى لقنت لمريكارع " زين مثواك (أى قبرك) الذى فى الغرب ، وجمل مكانك فى الجبانة بصفتك رجلا مستقيما مقيما للعدالة"[2]. ويتخذ الشاعر من النسيم رسولا يبلغه رسالة ذاتية :

" أخبره أنى بعده فى معشر .. يستجلبون صلاحهم بفسادى"

وهى رسالة تشف عن نفس الشاعر الحساسة، والتعبير كناية عن الشر الموجود فى نفوس أولئك القوم، والحسد المتمكن منها، و "يستجلبون" توحى بالحرص على اقتناص المصلحة، وأما مضادة الصلاح (لهم) والفساد (له) فتكشف عن سوء نواياهم.

ويشرح البيت التالى معنى ذلك ، فهو كله بمثابة المسند المتعلق بأولئك القوم، الذين "طبعوا على حسد.."، وإذا كان الدين يعترف بوجود الحسد وتأثير الحساد الضار، فإن طبيعة المصرى منذ القدم تؤمن بالحسد إيمانا عظيما، وقد كانت العين رمز الحسد، كما اتخذت عين حور تميمة ضد العين الحسود أيضا، فلا غرابة أن يتردد "الحسد" ومرادفاته فى قصائد البارودى"[3].

كما يتكرر فى شعره أيضا خطاب الأنت :" فأنت تراهم مرضى القلوب أصحة الأجساد". فالرؤية هنا هى رؤية البصيرة التى ترى مرض القلوب قبل أن ترى صحة

---

[1] يعتبر ضريح الشافعى بصحراء القاهرة (القرافة الكبرى) مزارا هاما ومقصدا للسائحين، ويتميز بقبته الخشبية البديعة التى أقامها الملك الكامل الأيوبى (١٢١٨-١٢٣٨م) ، وهى آية من آيات الفن الإسلامى.

[2] راجع : سليم حسن :الأدب المصرى : ١ : ٢٠٤.

[3] مثل العين. كما فى قول البارودى فى رثاء ولده على :

(لم كنت تدرى إذ كنت أخشى عليـ .. ـك العين أن الحمام بالرصد)

الأجساد، وقد أحسن بأن قدم مرض القلب على صحة الجسد لأنه هـــو المعنـــى الأول، ولأن كل صحيح الجسد ليس بالضرورة مريض القلب، والمرض هنا معنوى وهو الغل والحقد والحسد، أى المرض الباطن الجوهرى الذى لم يزل متعلقـــا بـــالقلب باعتبـــاره "المضغة التى يصلح الجسد بصلاحها ويفسد بفسادها"[1]- على حد قول الرسول الكريـــم صلى الله عليه وسلم، وباعتباره ميزان الأعمال وفق عقيدة المصريين، والتضـــاد بيـــن "مرضى القلوب" و "أصحة الأجساد" يكشف عن مدى التناقض الداخلى عند أولئك القـوم وقدرتهم على النفاق، وإضفاء الصحة على المرض، ولبس الباطل بالحق.

ولكنهم – على خبثهم ومكرهم – أهل للرثاء والازدراء :

" ولو انهم علمـــوا خبيئـــة مـــا طـــوى .. لـــهم الـــردى لـــم يقدحـــوا بزنـــــاد"[2]

فهم لا يعلمون إلا ظاهر الأمر، ولو علموا حقيقته وجوهره لثابوا عـــن غيـــهم لفورهم. وصدر البيت كناية عن قصر علمهم، وجهلهم بما يخبئه لـــهم الـــردى، وأمـــا "يقدحوا بزناد" فكناية عن فعلهم المنكر. ويدهشنا التضاد بين "خبيئة ما طوى" و "يقدحوا بزناد" فالزناد القادح لا يورى ولا يخبئ، وهم فى الحالين مدانون مذمومون.

هكذا جعل شاعرنا من الحسد فكرة تدور حولها هذه المقطوعة من قصيدته، فقد ساءه أن يشمت فيه الحاسدون، وإذا به ينبرى للرد عليهم، فيؤكد أنـــه جديـــر باللوعـــة والحزن لفقد المرثية التى توفيت فى ريعان شبابها، فهى إذن جديرة بالرثاء، ويســـتغل الشاعر هذه المناسبة فيعقد مقارنة مستفيضة بين لبيد المعمر والمرثية، ورغم هذا فقـــد التمس ذلك المعمر العذر لمن يبكيه حولا كاملا، ومن ثم يستنتج الشاعر أن البكاء علـــى الفقيدة مدة قصيرة مثل هذه ليس يعنى الوفاء لها. كذلك يستجير الشاعر بالإمام الشافعى

---

[1] وللقلب مكانة عظمى عند المصرى منذ القدم، فقد اعتبره محل النوايا والأفكار أيضا (أى أنه يشمل العقـــل ايضا)، ومن ثم كان يوزن فى محكمة الموتى مقابل رمز العدالة ماعت.

[2] والفعلان الماضيان : علموا ، لم يقدحوا إنما يعبران عن صفة ، وعادة لا تتغير بتغير الزمان ماضيا كـــان أو حاضرا، ولذا فإن صيغة الماضى هنا غير مقيدة بالزمان بل بالدلالة.. راجع بصدد الفعل وزمانه: أنيـــس : من أسرار اللغة : ١٧٢-١٧٥. وكذلك استخدم الشاعر لم لتأكيد النفى فى قوله : لم يقدحوا.

الذى ترقد الراحلة فى حماه، ويودع الفقيدة فى قبرها، شاكيا حساده، ومحتسبا أمره إلى يوم توفى كل نفس ما كسبت.

٦- تحذير وتأمل فى عاقبة الحياة: (الأبيات من ٤٦ إلى ٥٩):

١. كلُّ امرئٍ يومًا ملاقٍ ربَّهُ .. والناسُ فى الدنيا على ميعادِ

٢. وكفى بعاديةِ الحوادثِ منذرًا .. للغافلينَ لو اكتَفَوْا بعَوادِى

٣. فلينظرْ الإنسانُ نظرةَ عاقلٍ .. لمصارعِ الآباءِ والأجدادِ

٤. عصفَ الزمانُ بهد، فبدَّدَ شملهم .. فى الأرضِ بين تهائمٍ ونجادِ

٥. دهرٌ كأنَّا من جرائرِ سَلمِهِ .. فى حرِّ يومٍ كريهةٍ وجلادِ

٦. أفنَى الجبابرَ مِن مقاولِ حميرٍ .. وأولى الزعامةِ مِن ثمودَ وعادِ

٧. ورمَى قُضاعةَ فاستباحَ ديارَها .. بالشَّخطِ من سابورَ ذى الأجنادِ

٨. وأصابَ عن عُرضٍ إيادَ فأصبحتْ .. منكوسةَ الأعلامِ فى سِندادِ

٩. فَسَلِ المدائنَ فهى منجمُ عبرةٍ .. عمّا رأتْ مِن حاضرٍ أو بادِى

١٠. كَرَّت عليها الحادثاتُ فلم تدعْ .. إلا بقايا أرسمٍ وعِمادِ

١١. واعكفْ على الهرمين واسألْ عنهما .. بُلهيبَ فهو خطيبُ ذاك الوادِى

١٢. تُنبيك ألسنةُ الصموتِ بما جرَى .. فى الدهرِ من عَدمٍ ومِن إيجادِ

١٣. أممٌ خلتْ فاستعجمتْ أخبارُها .. حتى غدتْ مجهولةَ الإسنادِ

١٤. فعلامَ يخشَى المرءُ صرعةَ يومِهِ .. أو ليسَ أنَّ حياتَهُ لِنفادِ ؟

المعنى العام للأبيات : هنا يعتبر الشاعر بحوادث الزمان، فيتأمل أحوال الأمم الخالية، ويستخلص العظة مما حدث لها، ويستنتج أنه إذا كانت الحياة فانية والدنيا غير خالدة فلا مفر من مواجهة الموت.

فيقول في البيت الأول إن كل إنسان سيقابل خالقه عند انقضاء أجله، وهو ينبه الغافلين عن يوم المعاد، فعليهم أن يتعظوا بعادية الحوادث أي شرها وشدتها. ويهيب بنا أن نعتبر بهلاك الآباء والأجداد، أولئك الذين فرق الزمان شملهم في جميع أرجاء الأرض بلا استثناء بين منخفض ومرتفع. ويصف الشاعر شدة الدهر، فيقول إن جرائر سلمه، أي جناياته وذنوبه لا يضاهيها إلا بأس الحرب وشدتها. فقد أهلك الملوك الجبابرة من حمير، وهي قبيلة تنتسب إلى حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان، وكانت مملكتهم في ظفار (ق٢ ق.م. – ق ٦ م) كما أفنى سادة ثمود قوم صالح، وعاد قوم هود، وهما من قبائل العرب البائدة، ورمى كذلك قضاعة – وهي قبيلة يمنية أيضا كانت تسكن شمالي الحجاز وجنوبي الشام، وتغلب عليها جنود سابور بن أردشير وهو من ملوك الفرس. كما أصاب دون مبالاة إياد – من قبائل عدنان بالأبلة جنوبي العراق، فنكس أعلامها – أي قلبها – في سنداد أحد منازلها بالقرب من الكوفة ويحضنا الشاعر أيضا على الاستفسار عن حال المدائن عاصمة الفرس الشهيرة فهي حافلة بالعبر عن الحضر والبادية أي عن أقوام كثير، فماذا حدث لها؟ لقد هاجمتها الأحداث فلم تبق منها إلا أثرا بعد عين. بل يأمرنا بأن نقبل على الهرمين العظيمين لخوفو وخفرع بالجيزة[1]. وهما من ملوك الأسرة الرابعة الفرعونية (ح ٢٦٥٠ ق.م)، ونسأل عنهما أبا الهول (بلهيب) الذي جعله خطيب ذلك الوادي حيث دفن الفراعنة ورجال بلاطهم العظام، فلن تجيبك إلا ألسنة الصمت محدثة عن توالي الحضارات وذهابها، فقد انطمست أخبار تلك الأمم البائدة حتى غدا من المتعذر أن نعرف أصولها على وجه اليقين. ويستخلص من هذا كله سؤاله: فيم يخاف المرء الردى؟ إذا كانت كل حياة إلى زوال.

---

(١) تعتبر أهرام الجيزة من أشهر آثار العالم وأقدمها نظرا لإحكام بنائها وتناسقها الفريد، وتحيط بها مدينة جنائزية متكاملة مترابطة الأطراف وما أكثر الكتب والدراسات الأثرية عنها!

والبارودى فى هذا الجزء من قصيدته أكثر ما يكون قرباً من مفهوم الرثاء عند النقاد العرب الأول، إذ يقول ابن رشيق : " وكان من عادة القدماء إذا رثوا كبار الرجال فى الهيئة الاجتماعية أن يضربوا الأمثال بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعة فى رعوس الجبال، والأسود الخادرة فى الغياض، وبحمر الوحوش المتصرفة بين القفار، والنسور والعقبان، والحيات لبأسها وطول أعمارها، وذلك فى أشعارهم كثير موجود، لا يكاد يخلو منه شعر"[١].

التحليل : يعتبر البيت الأول تلخيصاً لما سبقه ، إذ يقرر الشاعر أن ثمة ميعاداً يلقى فيه كل إنسان ربه فلا يتقدم ولا يتأخر عملاً بقوله عز وجل: "فإذا جاء أجلهم لا يستقدمون ساعة ولا يستأخرون" ، والشطر الثانى تذييل جار مجرى المثل "والناس فى الدنيا على ميعاد[٢]، والجمال فيه راجع إلى التحذير الخفى المستتر ، إذ المقصود طبعاً أن يستعد المرء لذلك اللقاء الحاسم. واستخدم الشاعر اللفظ الجامع فقال : "كل امرئ" و"الناس" على إطلاقهم للمساواة بينهم فى هذا الأمر الذى يستوون فيه رغم كل اختلافاتهم، وفى البيت إشاره ضمنية أيضاً لقصر الحياة وجهل الإنسان بميعاد وفاته عبر عنها لفظ "يوماً" أى فى وقت ما . وقد أكد ذلك القصر قوله : "ملاق ربه" و "على ميعاد" ، فهما معاً تشيان بقرب الغاية، وإن بدت غير ذلك. ويأتى البيت الثانى ليؤكد النذير : "وكفى بعادية الحوادث منذرا.." ، وفيه شخص الشاعر الحوادث فمثلها بالعدو الشرير الذى يترصد خصمه، كما شبهها بالرسول المنذر الذى يأتى للناس متعمداً ، ولكن الناس عادة ما يغفلون عنه ، ولذلك قال الشاعر "للغافلين لو اكتفوا بعوادى" فأثبت الغفلة للناس، ولو تفيد استحالة تحقق الجواب لاستحالة فعل الشرط، فهذا التذييل يؤكد أن أولئك الغافلين لن ينتبهوا.

---

(١) ابن رشيق : العمدة : ٢ : ١٢٠.

(٢) وهو تذييل لأنه تعقيب على معنى تم فى الشطر الأول ، وهو أنه لكل أجل كتاب، والتذييل يزيد المعنى انشراحا حتى يظهر لمن لا يفهمه ويتوكد عند من فهمه .. راجع : محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوى ، دار المعرفة الجامعية ، اسكندرية ١٩٩٥، ١: ٣٦٢.

وهذا البيت فيه من البديع ردّ العجز على الصدر، فكرر عادياً وعوادى، وهما متشابهان في اللفظ والمعنى[١] وكررت "عوادى" معنى "عادية الحوادث" وكلتاهما فى الجمع ليفيد معنى الكثرة ومن ثم غفله الناس الذين لا ينتبهون رغم كثرة العوداى. وفى هذا البيت تحذير صريح بينما جاء التحذير مضمراً فى البيت الأول . وفى البيتين الثالث والرابع يضرب الشاعر مثالاً تاماً وهو مصارع الأسلاف ، بينما هو يحذر فى البيتين الأوليين من مصير محتمل لمن هو على قيد الحياة فعلاً، فيقول: "فلينظر الإنسان .." ، والأمر المجزوم هنا للوعظ الذى يؤكده استخدام المصدر "نظرة عاقل" ، وهو يعنى العقلانية التى كانت نهج الحكماء القدماء منذ بتاح حتب وأسلافه على نحو ما سيتضح قريباً. والنظر ذو دلالات متنوعة، فهو أسمى الحواس عند الفلاسفة، فبه يرى الإنسان رأى العين[٢]، وهو أيضاً التدبر أى النظر العقلى، والمقصود بالمخاطب هنا العدو والصديق على السواء، فالكل يتساوى فى مقدرته الفكرية، ويشترك فى نفس النهاية، وهذا ما عبر عنه المثل الشعبى: "ربنا ما سوانا إلا بالموت" ، وكلمة "مصارع" جمع مصرع – مصدر ميمى – بمعنى الهلاك، وهى موحية بالصراع الذى لا ينفك الشاعر بصدده بين الزمان والإنسان ، ولا عجب أن يبدأ البيت التالى هكذا :"عصف الزمان بهم .. "[٣] فهنا يظهر البطل الأزلى الذى يكسب الجولة دائماً، كما كسبها أمام الفراعنة ومقاول حمير وزعماء ثمود وعاد وغيرهم، والزمان مشخص تشخيصاً بليغاً، فهو "عصف بهم، وبدد شملهم..." وهذه كلها استعارات تعرب عن شدة بطشه وعنفوانه، فهو يعصف كالريح العاصف، ويفرق الشجعان ويشتتهم فى الأرض كلها، ولهذا جمع التهائم والنجاد ليشير إلى المنخفضات مثل تهامة، وهى مكان بالجزيرة العربية جعله الشاعر علماً لكل منخفض، وهذا تصرف حسن منه، ويشير إلى النجاد جمع نجد، وهو جبل بالجزيرة أيضاً. ويردف واصفاً الزمان :" دهر كأنا من جرائر سلمه..." مستخدماً التضاد بين :

---

[١] حسن الصنيع : ٢٠٨.

[٢] وهنا يتأكد دور الشاعر الحكيم الذى يعنى بالبحث فى حقيقة الحياة، فيقترب من النبى الذى يكشف بنور الشعر عما وراء الأشياء – راجع ما قاله العلامة عصفور فى هذا الصدد: ديوان البارودى : تقديم جابر عصفور : ٣٠-٣١ (طبعة البابطين).

[٣] والبارودى يذكر الزمان ومرادفاته مثل الدهر، فقال : يا دهر فيم فجعتنى ..؟، دهر كأننا من جرائر سلمه...

سلمه وكريهة وجلاد ، لكنه جعل سلم ذلك الدهر مثل حر يوم كريهة وجلاد، وحدد الحر لأن الإنسان شديد التأثر به. وقد استخدم أفعالاً معبرة عن القوة والبطش والفتك وأسندها إلى الدهر، كما قال في رثاء ابنه علي:

فاجأني في الدهرُ فيك مِن حيثُ لا .. أعلمُ ختلاً، والدهرُ كالأسدِ

فشخص ذلك الدهر، الذى أفنى الجبابر، ورمى قضاعة، واستباح ديارها، وأصاب ... وتلك استعارات بليغة كلها، وقد جمع الشاعر رموز العزة والسلطان المشهورة عبر التاريخ، فذكر الجبابر من سادة حمير (مقاول حمير) وسادة ثمود وعاد وقبيلة قضاعة العظيمة وغير ذلك. وقد أسعفته ذاكرته ومخيلته ليجمع كل تلك الرموز معاً، فإذا بالدهر قد أفناها وأصابها في مقتل. والإشارات البعيدة لهذه الأبيات واضحة جلية ، وهى أن كل مدنية أو حضارة معاصرة مصيرها إلى زوال[1].

ولنتأمل مرة ثانية تلك الرموز وإيحاءاتها : جبابر – مقاول – زعامة . سابور – إياد – سنداد – المدائن – الهرمين – بلهيب [2].. إما ملوك عظام أو آثار منيفة ، ولكن الزمان انتصر عليها ، فأفنى المقاول والزعماء ، ورمى قضاعة فأصابها ، ورشح الشاعر استعاراته ، فالدهر استباح الديار في قضاعة، وأصاب – عن عُرضٍ – إياد ، أي أنه أصابها بقصد واكتراث، وتستقرئ في الأبيات مصائر تلك الحضارات، فالدمار حلّ مع أجناد سابور الأشداء، وأما إياد فنكست أعلامها كناية عن الحداد والهزيمة. والسياق يظهر معرفة البارودى الممتازة بتاريخ العرب، وهو ما عدّه البعض من سمات الشاعر الجيد : " وهى المعرفة بأيام الناس وأنسابها ومناقبها ومثالبها"[3]. ثم ينتقل الشاعر من الإخبار بالفعل الماضي: أفنى وأصاب. إلى الأمر طالباً التدبر والتعقل : "فسلِ المدائن..."[1]، واستحضر أمامه تلك الحاضرة العظمية التى ضمت آثار كسرى

[1] تذكر قول هيكل في هذا الصدد : "أما في الإباء ، وفي الفخر ، وفي الحنين ، وفي الرثاء ، وفي وصف الوقائع ووصف الطبيعة . فقد سما البارودى إلى حيث لا يلحقه إلا الأقلون من أكبر الشعراء فحولة ، وأكثرهم تبريزا . راجع : ديوان البارودى : مقدمة هيكل : ١ : ٣٣.

[2] سبق التعريف بتلك الحضارات والآثار في الشرح الإجمالي للأبيات – راجع تفصيلا : ديوان البارودى : ١ : ٢٤٥ – ٢٤٧ (شرح الجارم ومعروف).

[3] هذا رأى ابن طباطبا – راجع : عبد الله العبادى: الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا، منشأة المعارف، إسكندرية ١٩٩٠، ص ٤١.

المدائن..."[١]، واستحضر أمامه تلك الحاضرة العظمية التي ضمت آثار كسرى وإيوانه الشهير لما لها من دلالة تاريخية عظيمة، إذ كانت عاصمة أقوى إمبراطورية فى عصر الإسلام الأول، فوقعت فى أيدى الفاتحين العرب، وجعلها لذلك مظهر عظة (منجم عبرة) وكأنها مبصرة: "عماً رأتْ من حاضر أو بادى"، وجمع الضدين ليعنى الشمول ثم يقول:

"كرّت عليها الحادثاتُ فلم تدعْ .. إلا بقايا أرسمٍ وعمادِ"

فصور الكرّ وكأننا فى حومة الوغى التى دارت رحاها بين حوادث الدهر وآثار تلك الحاضرة البادية للعيان، فعم أسفرت تلك الحرب؟ عن بقايا وأطلال بالية نقرأ فيها أثر الزمان على الحضارات والحياة، وهو أثر ناطق ذو بيان.

وفى هذا السياق التأملى يأمر الشاعر طالباً من مستمعه أن يتأمل الهرمين الشاهقين، وأن يسأل أبا الهول عنهما ليزداد علماً بهما، والأمر فى الحالين طلبى: اُعكف، اسأل، وهو يشخص أبا الهول، ويجعله خطيب ذاك الوادى حيث دفن الفراعنة، والمقصود تعظيم تلك الآثار الخالدة التى وصفها فى شبابه فقال :

بناء انِ رداَ صولة الدهرِ عنهما .. ومن عجبٍ أن يغلبا صولةَ الدهرِ

أقاما على رغمِ الخطوبِ ليشهدا .. لبانيهما بينَ البريّةِ بالفخرِ [٢]

وهنا فى معرض العبرة والعظة تتحدث ألسنة الصموت، مخبرة عما حدث من تعاقب الحضارات وخرابها، و "تنبئك" جواب الشرط، وأما ألسنة الصموت فمن أجمل ما قيل فى تشخيص الصمت، فهو الصمت الميتافيزيقى الذى عناه الفلاسفة، إنه الصمت

---

[١] المدائن Persci polis كانت عاصمة الفرس قبل الإسلام، وقد ذكرها الشعراء كرمز للشموخ فقال البحترى يصف إيوان كسرى القائم هناك: حضرت رحلى الخطوب فوجّهـ .. ـت إلى أبيض المدائن عنسى
تقع على مبعدة نحو ٨٠كم شمال شرقى شيراز . وقد أسسها دار الأول عام ٥١٨ ق.م ودمرها الإسكندر سنة ٣٣٠ ق.م. وتزخر بمبانيها الأثرية المعلقة . وفيها أطلال قصور دارا وإكسركسيس وعمائرهم.

[٢] تناولنا هذه القصيدة كاملة في هذه الدراسة، ويعتبرها العلامة شوقى ضيف أول قصيدة حديثة فى آثارنا (الفرعونية) – راجع: ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر ، ط٧، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، صـ٩٠.

المتحدث بألسنة كثيرة لأنه مليء بالدلالات[١]. ومن الجمال كذلك أن جمع الضدين فجعل الصمت له ألسنة (للحديث)، وجمع كذلك العدم والإيجاد فى آخر البيت، ونلاحظ أن الصمت له ألسنة (فى صيغة الجمع) إشارة لطول الحديث وتشعبه، وإن يكن حديثاً مجازياً، إذ الواقع أن ثمة قراءة نقوم نحن بها، قراءة لحوادث الزمان كى نتعظ بها، ويأتى البيت التالى تعليقاً على ما تقدم من تأملات، فيقول إن هذه كلها أمم ولت فاستبهمت أخبارها نظراً لبعدها الزمانى عنا، حتى صارت مجهولة النسبة، واستعجمت - على وزن استفعل تفيد الإبلاغ فى الإبهام وعدم القدرة على الكلام[٢]، ولعل البارودى هنا أقرب إلى مذهب النقاد التقليديين فى أنه " من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال فى المراثى بالملوك الأعزة، والأمم السالفة"[٣]، ويخلص الشاعر إلى استفهام إنكارى : "فعلام يخشى المرء...؟" وهو تساؤل منطقى بعد كل تلك الاستقراءات التاريخية، مفاده أن على الإنسان ألا يهاب الموت لأنه سيلاقيه على كل حال، وهذا يذكرنا بقول المتنبى:

وإذا لم يكنْ من الموتِ بدٌّ .. فمن العجزِ أن تموت جباناً[٤]

وقول الكلابى فى رثاء عبد الملك بن الخليفة عمر بن عبد العزيز :

هل ابنك إلا من سلالةِ آدمٍ .. لكلٍّ على حوضِ المنيَّةِ موردُ[٥]

وجدير بنا أن نقف بلفظ الدهر لنجد البارودى يقول فى مقدمة ديوانه :" وقد يقف الناظر فى ديوانى هذا على أبيات قلتها فى شكوى الزمان، فيظن بى سوءاً من غير روية يجيلها ولا عذرة يستبينها، فإنى إن ذكرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضى

---

(١) ينطوى استنطاق الصمت على خيال بعيد وفلسفة عميقة تميز هذه المرثية الخالدة.

(٢) وستطرد البارودى فى تتبع أحوال الأمم الخالية استطرادا يحمل خصوصية فكره ووجدانه.

(٣) ابن رشيق: العمدة: ٢ : ١٥٠.

(٤) ديوان المتنبى : ٤٧٤

(٥) راجع : المبرد: التعازى والمراثى : ٤٧. (أبو العباس محمد بن يزيد (٢١٠ - ٢٨٦هـ) كتاب التعازى والمراثى، تحقيق : محمد الديباجى، ط٢، دار صادر، بيروت ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م)

لكونه فيه من قبيل ذكر الشيء باسم غيره لمجاورته إياه، كقوله تعالى : (واسأل القرية)[1]" أى أهل القرية[2]، فهو يعنى بالدهر معنى مجازياً إذن.

وفى هذا المقطع من القصيدة نشعر بأن تغيراً وجدانياً قد طرأ على الشاعر، فإذا به يستقرئ أحداث التاريخ ليدل دلالة قاطعة على أن الموت نهاية كل حى وإن طال عمره، سواء كان إنساناً فرداً أو حضارة أمة من الأمم، ولذلك يزخر هذا المقطع بالأمثال والعبر التاريخية ذات الدلالة، فضرب الأمثلة من كل ما هو عتيق، فذكر أقيال حمير أو مقاولها، وزعماء ثمود وعاد، وإياد والمدائن، حتى انتهى إلى الأهرام وهى أقدم تلك الآثار جميعاً، ولها فى وجدان الشاعر مكانة خاصة حتى أنه أفرد لها قصيدة فى شبابه، وما انفك يذكرها فى قصائد أخرى.

وإذا بالشاعر يقرر – وكأنه كان غافلاً من قبل – أنه لا داعى مطلقاً لأن يخشى المرء الموت، فهو النهاية الطبيعية وكأن الشاعر قد وجد الخلاص من معاناته، فاهتدى بعد ضلال، وعرف من بعد جهالة. وشعورى كمطالع للقصيدة مثل شعورى حين أتابع رحلة المتوفى مع رع – فى الأدب المصرى القديم – وقد حلت الساعة الحادية عشرة من رحلته الأخروية، فلم يتبق إلا ساعة كى يصل إلى محطة النهاية حيث يسود ضياء الشمس ويعم الكون.

٧- الخاتمة: تعزية للذات وتوديع للمرثية: (الأبيات من ٦٠ إلى ٦٧):

١-تعس امرؤ نسى المعاد وما درى .. أن المنون إليه بالمرصادِ

٢- فاستهد يا محمود ربّك والتمس .. منه المعونة فهو نعم الهادى

٣-واسأله مغفرة لمن حسن الثرى .. بالأمس فهو مجيبُ كلّ منادى

٤-هى مهجة ودّعت يوم زيالها .. نفسى وعشت بحسرة وبعادِ

٥-تالله ما جفّت دموعى بعد ما .. ذهب الردى بكِ يا بنة الأمجادِ

---

[1] سورة يوسف : ٨٢. وهو ما يسميه البلاغيون كالصاحب المجاز العقلى.

[2] ديوان البارودى : ١ : ٥٩.

٦-لا تحسبيني مِلتَ عنك معَ الـهوى .. هيـهات مـا تـركُ الوفـاءِ بِعـادِي

٧-قد كدتُ أقضي حسرةً لو لم أكـنْ .. متوقعـاً لقيـاكِ يـومَ معـادِي

٨-فعليكِ من قلبـي التحيّـةُ كلمـا .. نـاحتْ مطوّقـةٌ علـى الأعـوادِ

المعنى العام : ما أتعس من تغافل عن الساعة، فاطلب الهداية لنفسك – يا محمود – واستعن بالله على محنتك ، واطلب المغفرة منه للفقيدة، فهي لي بمثابة الروح التي فارقتني، فعشت في أسف وحسرة. وأقسم أن دموعي لم تجف منذ رحلت يا بنة الكرام، فلن أميل عنك مع الهوى، لأن دأبي الوفاء، ولولا أنني أنتظر لقاءك يوم القيامة لكانت الحسرة قد أودت بحياتي، لذا فإني أحييك تحية قلبية كلما ناحت الحمامة ذات الطوق على غصنها رثاء لفقيدها.

التحليل : يستطرد الشاعر في تأملاته البعيدة إلى الرضا بالقضاء، فيدعو لنفسه بالهداية، وللفقيدة بالرحمة، ويودعها وداعاً حاراً نلمس فيه دفء العاطفة وشدة الوفاء، مما يوازن حدة الوجدان وشدة التأثر في بداية القصيدة وهنا يؤكد الشاعر على فكرة المعاد، والهوية التامة بينه وبين الفقيدة. فأكد في البيت الأول أن المنون متربصة بالإنسان، لأن ثمة حتمية في ذلك، وهنا نلحظ مرة ثانية كيف شخص الشاعر الموت وجعله خصماً عنيداً، فدعا بالتعاسة على من نسي البعث الذي يحدث بعد الموت، وما وراءه من حساب، وهو في ذلك مصري قح في تسليمه بالقضاء واعتقاده بخلود النفس على نحو ما سنوضحه. وفي البيت الأول أمر ضمني للذات بـألا تغفل عن يوم الميعاد[١]. وهو الأمر الذي يتأكد لنا حين يردف ناصحاً نفسه في التفات مؤثر، فيقول : "فاستهد يا محمود ربك والتمس..." والأمر هنا للنصح والإرشاد للذات، وهو يؤكد قدرة الله على الهداية " فهو نعم الهادي"[٢] في أسلوب مدح رد به العجز على الصدر، ولا يلبث أن يذكر زوجه، كانيا عنها بمن حل الثوى، وبالمهجة أي الروح والنفس وابنة الأمجاد الكرام.. مما يؤكد تواجدها الدائم في خاطره فيطلب لها المغفرة: " واسأله مغفـرة.."،

---

(١) وهنا يصل الشاعر نحال من الراحة النفسية والاطمئنان تستثير تفاؤلنا وطمعنا في مغفرة الله وعفوه.

(٢) وهو بمثابة التذييل الذي يزيد المعنى السابق وضوحا.

وكما أن المسئول نعم الهادى، فهو أيضاً مجيب كل منادى[١]، وهذا تذييل يوضح أحقية السؤال وضرورة إجابته، مما يعطى السائل (وهو الشاعر) الثقة فى طرح سؤاله[٢].

ويكنى بقوله: " ودعتُ يوم زيالها نفسى" عن شدة الكرب والبلاء والوحدة حتى كأنه قد فارق الحياة برمتها، وكذلك قوله "عشت بحسرة وبعاد" فهو يشير إلى اللوعة والوحدة أيضاً، فضلاً عن الإعزاز الشديد للفقيدة. فالشاعر إذن يستبطن مشاعره بدقة متناهية. ويعرض مكنون ذاته فى رومنسية بليغة[٣].

ويسعفه الخيال فيقسم بالله أن دموعه لم تجف "تالله ما جفت دموعى.." فى مبالغة محببة، إذ يستمر بكاؤه على الفقيدة التى ما انفكت حاضرة فى مخيلته حتى أنه يناديها "يا بنة الأمجاد"، ولا نشك فى أن البكاء هنا مرتبط لا شعورياً بفعل إعادة الخلق والإيجاد على نحو ما كان فى الأسطورة.

ويستمر نداؤه وخطابه للفقيدة فى آخر أبيات القصيدة ليؤكد شدة ارتباطه بها- على نحو ما نجده فى شعر الرومنسيين – فينفى أن ينساها " لا تحسبينى ملتُ عنكِ..." وأما هيهات فلتأكيد البعُد والاستحالة أن يرجع عن وفائه، وهذا القول بمثابة الرد على سابق قوله:

هيهاتَ بعدكِ أن تقرَّ جوانحى .. أسفاً لبعدِكِ أو يلين مهادى

وفى مبالغة أخرى ينبئنا عن شدة حسرته " قد كدتُ أقضى حسرةَ..." واستخدم فعل المقاربة: كدت ليعطى تلك المبالغة مشروعيتها، فتبدو سائغة مقبولة ويفسر لنا عدم قضائه حسرة بأنه ظل "متوقعاً لقياك يوم معادى"، وهنا يذكر المعاد خاصاً به وكأنه قريب منه غاية القرب، وقد أحسن الشاعر التعليل، فلولا إيمانه بالبعث لقضى حسرة على فقدها، ولا شك أن الألفاظ توحى بجو الإيمان والرضا النفسى، فالشاعر لا يفتأ ذاكراً يوم الميعاد، والبعث والحساب، سائلاً الله الهداية له والمغفرة للراحلة[٤].

---

(١) والوصفان يأتيان فى تناغم وموازاة فى نهاية البيتين المتتالين.

(٢) والبيت قريب للآية الكريمة " وإذا سألك عبادى عنى فإنى قريب أجيب دعوة الداعى إذا دعان".

(٣) وجدير بالنقاد أن يتوقفوا عند تلك السمات الرومنسية فى ديوان البارودى، وهى جد كثيرة.

(٤) وهنالك لدى الميعاد يتوقف الزمن وتنتهى الرحلة فيه.

وفى الختام يودع الشاعر الفقيدة بالتحية "من قلبى"، وهى تحية حزينة خالدة مثل نوح المطوقة رثاء للهديل الذى فقدته على نحو ما تذكره الخرافة القديمة، فالشاعر هنا قدم استعارة تمثيلية ضمنية بينه وبين الحمامة المطوقة النائحة، وكنى بقوله " ناحت مطوقة على الأعواد"[١]، عن التكرار الأبدى للتحية. ولعل لفظ مطوقة يوحى لنا بالطوق الذى يحدد الشيء ويحيط به مذكراً بأن ثمة نهاية ما.

وتذكرنا هذه التحية فى ختام القصيدة بما اعتاده القدماء من تقديم التحية فى رسائلهم، فكانوا يكتبون :" أتمنى أن تمنح الحياة والسعادة وطول الأمد والعمر الطويل المبارك..."[٢].

هكذا ودع الشاعر المرثية أحرّ وداع، وألح فى الدعاء لها وطلب المغفرة والعفو عنها، مع التأكيد على انتظاره لقاءها، وقدم لها التحية، الأمر الذى يدل على شعور عظيم بالرضا والتسليم من جانبه، وقدرة بلاغية على إنهاء قصيدته، فخلد التحية وكررها، على نحو ما اعتاده المصرى قديماً، إذ كان يولى حياة الخلود جلّ اهتمامه.

تعليــق :

لقد أقام البارودى نسقاً مصرياً متميزاً للرثاء، فجدد فيه مضموناً وأسلوباً، فنجده لا ينفك محاوراً ذاته أو الآخر، وفى الحوار مع الآخر نجد شاعرنا يشخص القبر ويستنطق بقايا الأمم الغابرة وآثارها، مثل عاد وثمود وحمير والمدائن والأهرام وأبى الهول. وهلم جرا. كذلك لا يفتأ الشاعر يندب المرثية، ويعدد محاسنها، متوعداً خصومه الذين شمتوا فيه، مذكراً إياهم بسوء العاقبة، وإذا بدا الشاعر ساخطاً أحياناً فإنه سرعان ما يفيء إلى حمى بارئه مستنزلاً رحمته راضياً بقضائه، متشفعاً بالأولياء.

وأما من حيث الأسلوب فالشاعر يشخص النسيم والموت والدهر وسائر الجمادات التى اعتدناها غير ناطقة، فإذا به يناديها ويجرى معها حواراً جدلياً أخاذاً . ولا يغيب عنا فى كل الأحوال البعد الدرامى للقصيدة، ولا بعدها الملحمى أو الرومنسى. ولعلنا نجحنا فى توضيح تلك الأبعاد وضرب الأمثلة لها، وبعدُ فإن لنا عودة إلى تعاليم الحكيم بتاح حتب.

---

[١] ونوح الحمائم إسقاط أسطورى، إذ يفترض أنه ينوح على هديله الذى فقده.

[٢] سليم حسن : الأدب المصرى: ١ : ٣٥٨.

الباب السادس

عودة إلي الحكيم بتاح حتب

دراسة مقارنة لمتن التعاليم

إن نخبة من علماء الآثار قد تناولوا نصائح **بتاح حتب**، وعُنوا بتبويبها وتوضيح مراميها. وحتى لا نقع فى آفة التكرار فمن المفيد أن نقدم تحليلاً لما حوته من أفكار فى شتى المجالات الإنسانية. وإذا كانت الخمسة آلاف سنة الماضية – وهى عمر تلك النصائح – قد شهدت تطورات متلاحقة لشتى العلوم الإنسانية ، فالجدير بنا أن نظهر مدى توافق تلك النصائح مع مناهج تلك العلوم فى محاولة لإعادة قراءة الأدب المصرى. لهذا فمحور الفقرات التالية إنما هو تسلسل الأفكار وإن جاء على حساب الالتزام بتسلسل التعاليم نفسها.

أولاً: عدم التباهي بالمعرفة (روح التواضع):

لما تقبل الفرعون فكرة استخلاف الابن فى منصب الوزارة خلفاً لأبيه، مضى **بتاح حتب** يهذب ابنه، فنجده يحضه على التواضع وعدم التباهى بعلمه:

"لا تكونن متكبراً بسبب معرفتك، ولا تكونن منتفخ الأوداج؛ لأنك رجل عالم، فشاور الجاهل والعاقل، لأن نهاية العلم لا يمكن الوصول إليها وليس هناك عالم مسيطر على فنه تماماً..." (١٢٩)

ولعلنا نجد فى حياة سقراط (ت ٣٣٩ ق .م) ترجمة عملية لهذه الوصية الخالدة التى سبق أن أشرنا إليها، فقد عاش باحثاً عن الحقيقة ولم يدّع – رغم علمه – بأنه وصل إليها فكان يسأل محدثيه – فى المحاورات الأفلاطونية الشهيرة – وكأنه جاهل عن ماهية الفضائل (والتعريفات) ولا يمل من سماع الردود وطرح تصورات جديدة عن

---

(١٢٩). سليم حسن : الأدب ، ١ : ١٨٦ – ١٩٧ .

نفس الموضوعات لعلها تكون أقرب إلى الصحة. وقد لخص سقراط حكمته فى عبارته الشهيرة: "**إننى لا أعرف يقينا إلا شيئاً واحداً وهو إننى لا أعرف شيئاً**". (١٣٠)

فإذا انتقلنا من التراث اليونانى إلى التراث العربى وجدنا لقمان الحكيم ينصح ابنه قائلاً له حسب رواية القرآن الكريم: "ولا تصعر خدك للناس ولا تمش فى الأرض مرحاً إن الله لا يحب كل مختال فخور. واقصد فى مشيك واغضض من صوتك إن أنكر الأصوات لصوت الحمير" (١٣١).

إذن فنصح الأب لابنه كان تراثاً معروفاً لدى القدماء رغم تفاوت الأزمان فإذا عدنا لشعر **البارودى** وجدناه يسير على نفس الدرب موجهاً نصحه إلى مخاطب مجهول:

إن شئت أن تحوى المعالى فادرع صبراً، فإن الصبر غنم عاجل
وأحلم كأنك جاهل، وافطن كــأن غافــل ، وانكر كأنك ذاهــل
فلقلما يفضى إلى آرابــــــه فى الدهر إلا العالم المتجاهل (١٣٢) .

لعلنا نستطيع أن نقرر إذن أن غاية العلم هى أن يدرك الإنسان يقينا أن عليه أن يتعلم من الآخرين بدلاً من أن يزهو بعلمه. وكذلك نضع أيدينا على سمة هامة من سمات الروح المصري .. الذى نحتاج إلى إحيائه – وهى التواضع أمام الحقيقة، وألا يتخذ العلم (ولنقل التعليم) وسيلة للوصول إلى المنصب وكفي. بل على المرء أن يشاور الآخرين لأن الحقيقة ليست فى حوزة شخص بعينه ولا فئة بعينها.

ثانياً: الفلسفة (الحكمة) تطيل العمر (روح محافظة):

وبعدما يمتدح الحكيم المصرى خلق الطاعة فيحبب الابن فيها نجده يصل إلى استنتاج طريف، فيقول: **أجمل بالابن الذى يصغى عندما يتحدث إليه والده !.فإنه سيصل إلى الشيخوخة بسبب ذلك. وإن المستمع يحبه الله. ومن لا يستمع تبغضه الآلهة.**

---

(١٣٠) عن سقراط تحدثت معظم المراجع فى تاريخ الفلسفة ، منها مثلاً : راسل : تاريخ الفلسفة الغربية ، كورلميس : سقراط الرجل الذى جرؤ على السؤال .

(١٣١) القرآن الكريم : سورة لقمان ، ١٨ – ١٩ .

(١٣٢) ديوان **البارودى** : ٣ : ٢١٣ – ٢١٤

والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعاً أو غير مستمع، وعقل الإنسان هو حياته وسعادته وصحته .." [١٣٣] ويشرح أستاذنا سليم حسن ذلك قائلاً إن الوصول إلى الشيخوخة معناه أن يبارك للإنسان فى عمره فيفيد منه وكأنه قد طال. والحقيقة أن العبارة محيرة، فظاهرها أن طاعة الوالد (ولنقل الوالدين) هى الطريق لإطالة العمر على النحو المتقدم، ولكن يبدو أن المقصود منها هو اكتساب الحكمة. **فبتاح حتب** جعل التلقين (تلقين الأب لابنه) وسيلة لذلك. وكذلك يربط الحكيم المصرى بين العقل والسعادة، فيجعلها قرينة بالتعقل ونتيجة له. وغير بعيد عن تلك المعانى – وإن كان الزمان بعيداً – **نجد رينيه ديكارت** (ت عام ١٦٥٠) يعلن بوضوح: "**إن الفلسفة أى الحكمة تطيل العمر**". وبالطبع فهو لم يعن طول الأجل عما هو مكتوب، ولكنه أراد أن يقول إن الحكمة طريق السعادة ومن ثم التمتع بالأجل المحدد فيصير بهذا غير محدد، وعقلانية ديكارت جعلته رائداً للفلسفة العقلانية – فى مقابل المادية، كذلك فالسعادة فى رأيه هى هدف السلوك الخلقى، الذى يعنى الاختيار بين البدائل – يقول ديكارت إن **العقل هو أعدل الأشياء قسمه بين الناس .. وإن أكبر النفوس لمستعدة لأكبر الرذائل مثل استعدادها لأكبر الفضائل** [١٣٤] •

وليس يعنينا أن نباهى فنقول إن **بتاح حتب** أسس الاتجاه العقلانى قبل ديكارت، فهذا أمر مفروغ منه، ولكن الجدير بنا أن نعرف الناشئة بهويتهم المصرية، حتى يدركوا أن الروح المصري الذى يعاود التجلى فى عصور التاريخ من أهم خصائصه التعقل. ولن يتحقق هذا بالتلقين الجامد، بل بأن نجعل هذا التراث الأدبى ميسوراً فى هيئة قصة أو رواية أو دراما أو أى صورة أدبية محببة للنفس، (فالأدب المطبوع) مرتبط بالأدب (السلوك)، **والعقل (المعرفة) طريق السعادة. تلك هى حكمة بتاح حتب التى أدركتها أمة الإنجليز**، فاحتفلت بها وصارت تدرس فى برامج المدارس الابتدائية هناك حتى تؤهل النشء لاكتساب المبادئ الشريفة والطريف هنا – بتعبير فلسفى – أن الروح المصري تجلى فى مكان وزمان مغايرين، ولا عجب فالروح يتسم بالحرية. وهذا التجلى تحقق باهتمام بريطانيا بالحكمة المصرية مما يعنى أنه لا عائق بين الحضارات.

---

(١٣٣) سليم حسن : الأدب : ١ : ١٨٨

(١٣٤) ديكارت : مقال عن المنهج : ١٠٩ – ١١٠ .

والطريف كذلك أن **بتاح حتب** يعود ليؤكد هذا المعنى مرة ثانية فى معرض الحض على تجنب رذيلة الشره التى يصفها بأنها مرض عضال، فيقول: "**وإن الرجل الذى يتبع طريقه حقه فى سلوكه ويسير على صراط سوى يعيش طويلاً ويكسب الغنى بذلك، ولكن الشره لا قبر له**".

بهذا تتأكد الدلالة الخلقية لتلك التعاليم، فهى بمثابة المرشد العملى فى الحياة؛ كذلك ربما يعنى قول الحكيم "**يعيش طويلاً**" أن الناس ستذكره بعد وفاته، فيقولون عنه إنه كان متزناً حسن السلوك ... إلخ. وبهذا يصير إطراء الإنسان ومدحه بعد وفاته بمثابة عمر آخر له كما قال المتنبى: "**الذكر للإنسان عمر ثان**". (١٣٥)

والملاحظ كذلك أننا فى حياتنا اليومية كثيراً ما نذكر هذا المعنى ، ففى المثل الشعبى أن الإنسان ذكرى، وليس من المصادفة أن البارودى قد ردد هذا المعنى كثيراً، فقال مثلاً فى شعره:

"**سيبقى به ذكرى على الدهر خالداً وذكر الفتى بعد الممات خلوده**

... **سيذكرنى بالشعر من لم يلاقنى وذكر الفتى بعد الممات من العمر**

وتلك حقيقة، فمازلنا نذكر **بتاح حتب** بحكمته كما ظل يُذكَر إبان الدولتين الوسطى والحديثة، وما برحنا نتدبر المعانى العظيمة التى خلدت ذكر **البارودى**.

ثالثاً: وبضدها تتبين الأشياء:

إذا كان الإنسان الفاضل يعيش طويلاً، فإن الجاهل يموت كل يوم ويشرح الحكيم **بتاح حتب** هذه المقولة قائلاً: "**أما الغبى الذى لا يستمع فلن ينال نجاحاً، إذ أنه يعتبر العلم جهلاً والطيب خبيثاً، ويعرض نفسه كل يوم للوم، لما يأتيه من كل شئ مكروه، ويعيش على ما يموت الناس فيه، والقول الخبيث غذاء فمه، وأخلاقه إذن تكون معروفة للحكام، ويموت حياً كل يوم**، ولن يعامله الناس مطلقاً بسبب السيئات الكثيرة

---

(١٣٥)- اهتم المستشرقون خاصة بلاشير بشعر المتنبى وحكمته وأثره فى الأدب الغربى عن طريق الترجمات ، وإن كان ابن خلدون يعتبر المتنبى خارجاً عن أساليب التعبير العربى . وهو على أى حال من أغزر الشعراء حكمة ، عاش فى القرن العاشر الميلادى فى كنف دولة الحمدانيين التى عاصرت الأخشيديين .

التى يرتكبها كل يوم". [١٣٦] هذه مقارنة بين ما يكتسبه الشخص الطيب فى حياته وبعد مماته وما يحيق بالجاهل فى الحياتين معاً، وفى هذا نجد قول **البارودى** موافقاً أيضاً :

فرُب ميت له من فضله نسم   ورب حيٍّ له من جهله كفن [١٣٧]

<u>الإلزام الاجتماعى</u>: وهنا لنا أن نسأل: ما مصدر الإلزام الخلقى؟

الجواب واضح فالمصدر هنا خارجى، بمعنى أن الإنسان يلتزم فى سلوكياته بما يقره المجتمع من أعراف وتقاليد، وبما توحى به الديانة من مُثُل، ولذلك كانت للأخلاق عند حكيمنا غاية، وهى اكتساب ثناء الناس خاصة الحكام، والوصول إلى السعادة فى الدنيا والآخرة، وهذا منطق عملى يمكن لأى إنسان أن يفهمه، لذلك فنصائح **بتاح حتب** جد عملية والفلاسفة الواضعين مثل (**أوجست كونت وإميل دوركيم**) ينحون هذا النحو، إذ يرجعون **فكرة الإلزام الخلقى إلى الثواب والعقاب اللذين** تواضع عليهما المجتمع [١٣٨] ولم تصل حكمة **بتاح حتب** – ولا يضره هذا – إلى درجة التجريد التى عناها كانط (ت ١٨٠٤م) حينما أسقط صفه الأخلاقية عن كل سلوك يفعله الإنسان مضطراً، أى خوفاً من عقاب أو رغبة فى ثواب، مؤكداً أن مثل هذا السلوك نفعى بحت ولا يترتب عليه إلا ضياع الواجب والإساءة إلى الضمير.

إن **بتاح حتب** يهدف بتلقائية واضحة إلى تحقيق النجاح الاجتماعى بالامتثال للعرف وطاعة الرؤساء والتزام الحذر مع الناس وتأسيس البيت ورعاية الأهل، وهذا اتجاه نفعى براجماتى بلاشك. ولكن علينا أن نوضح تماماً أن ذلك الحكيم كان ضد النفعية بمعنى الاستغلال وإهدار حقوق الآخرين، فهو لا يفتأ يحض ابنه على الالتزام بالعدالة والصدق، ويأمره بالتحكم فى أهوائه ويحذره من الرذائل كالغضب وينهاه عن سوء استغلال السلطة والفساد والشره والطمع. فها هو يقول واعظاً ابنه:

---

(١٣٦). سليم حسن : الأدب : ١ : ١٨٩ .

(١٣٧). ديوان **البارودى** : ٤ : ٣٦ .

(١٣٨). عرض إيميل دوركيم فى كتابه : " قواعد المنهج فى علم الاجتماع – مذهب المدرسة الوضعية فى أن المجتمع هو مصدر الإلزام الخلقى والجبرية الاجتماعية .

"إذا كنت حاكما تصدر الأوامر للشعب فابحث لنفسك عن كل سابقة حسنة حتى تستمر أوامرك ثابته لا غبار عليها. إن الصدق جميل وقيمته خالدة .. وقد تذهب المصائب بالثروة، ولكن الصدق لا يذهب بل يمكث ويبقى."

ويقول: "إذا كنت حاكماً **فكن شفيقاً حينما تسمع** كلام المتكلم، ولا تسئ معاملته إلى أن يغسل بطنه (يبوح بكل ما فى صدره)، وإلى **أن** يقول ما جاء من أجله ... وإنها لفضيلة للقلب أن يستمع مشفقاً". كما يقول بوضوح: **"أقم العدل وعامل الجميع بالعدالة"** [١٣٩] ولعل هذا ما دفع هلموت برونر إلى أن يرفض أن توصف تلك النصائح بأنها نفعية براجماتية (وكفى)، إذ أن المسلمة الأساسية التى تقوم عليها هى وجود **النظام الكونى** الذى يرجع إلى الإله. ولذلك يقرر بروفر أن ثمة تأسيساً ميتافيزيقيا للسلوك الخلقى فى تلك التعاليم. ويحدد موقع تلك التعاليم بوضوح أكثر حينما يقول أنها عبرت عن مبادئ **الفكر** المصرى كما انعكست فى الفنون التشكيلية (تصويرات المقابر والمعابد)، وهى مبادئ للسلم لا للحرب، وإن غلفها قائلها فى إطار من الصمت الذى يمكن أن نسميه بالصمت الدبلوماسى. كذلك تساوى التعاليم بين غضب الإله وسخط الفرعون وموظفيه الكبار والعقاب الاجتماعى أيضاً؛ إذ أن اللفظ المستخدم للإشارة إلى الفرعون هو نفسه المستخدم للإشارة إلى الإله. وتلك إحدى خصائص الفكر فى الدولة القديمة فى رأى برونر. [١٤٠] .

والظاهر لنا من تحليل برونر أنه يُعلى من شأن تلك التعاليم، ويجعل صاحبها أقرب إلى المثالية الكانطية (نسبة إلى كانط) منها إلى الوضعة الكونتيه (نسبة إلى أوجست كونت) ، وينفى عنه صفة الميكيافيلية فى كل الأحوال .. وواضح هذا فى استخدام برونر للفظ **"المسلمة"** ليشير به إلى المبدأ الأخلاقى فى التعاليم، وهو نفس المصطلح الذى يستخدمه **"كانط** فى "تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق" [١٤١] فكانط يرفض رفضاً تاماً أن تكون الأخلاق قاعدة أو مادة قانونية (الإلزام فيها خارجى)، بل هى مبدأ – وبالأحرى مسلمة ***Maxim*** يلتزم بها الإنسان طواعية من وحى ضميره ، وإذا

---

(١٣٩) حليم حسن : الأدب ١ : ١٩٤ . وأيضاً GUNN , op. cit. , pp 48 – 49.

(١٤٠) Brunner ,Alt. Weisheit, SS. 105 107.

(١٤١) يعتبر كانط (ت ١٨٠٤) الفيلسوف النقدى مؤسس مذهب الضمير حديثاً ، وقد عرضه فى كتابيه السابقين " تأسيس ميتافيزيقا "الأخلاق "، نقد العقل العملى .

كانت القاعدة قابلة للتغير أو التعديل أو البطلان أو عرضة للتحاليل عليها؛ فإن المسلمة موطنها الضمير الذى لا يتغير فى كل زمان ومكان، ولا يمكن الاحتيال عليه.

رابعاً: الرجل الدبلوماسى (الناجح فى الحياة):

ليس من المبالغة أن نقول إن كل عبارة فى تلك التعاليم تتضح بالدبلوماسية والكياسة، أو أن نقول إن مفتاح شخصية ذلك الحكيم - باستخدام تعبير العقاد - هو الدبلوماسية. وتظهر هذه الحقيقة أوضح ما تكون حينما يتطرق الحكيم إلى أمور مثل التصرف فى حضرة الأكبر "مقاماً" واحترام الرئيس واللباقة فى إسداء النصائح إليه وإمساك اللسان عن اللغو بل عن الكلام فى أحيان كثيرة، واكتساب ود الأصدقاء، واجتناب معاداة الأقران.

والحق أن أى سياسى يريد أن يكون ناجحاً - حتى فى زماننا نحن - فإن عليه أن يتمسك بهذه النصائح التى ليست مسلمات أخلاقية بالضرورة، بل هى توجيهات عملية فى المقام الأول. وسنرى أن **البارودى** لا ينفك يحض على الاستمساك بتلك التوجيهات أيضاً.

خامساً: آداب المائدة:

جاء فى التعاليم: "**إذا اتفق أنك كنت من بين الجالسين على مائدة** (من هو) أكبر منك (مقاماً) فخذ ما يقدم لك حينما يوضع أمامك، ولا تنظرن إلا إلى ما وضع أمامك ولا تصوبن لحظات كثيرة إليه؛ لأن ذلك مما تشمئز منه النفس (كا) إذا أحفظها الإنسان. وانظُر بمحيّاك إلى أسفل إلى أن يحييك، وتكلم فقط بعد أن يرحب بك، **واضحك حينما يضحك، فإن ذلك سيكون ساراً لقلبه** ..."[١٤٢]

ما أجمل هذه العبارات! **إنها مبادئ الإتيكيت** التى على الصغار أن يتعلموها فى البيت والمدرسة. وهى مبادئ لا تبعد أبداً عما ورد فى الأديان السماوية - قد وصل إليها الحكـــــــيم المصرى بالتأمل العقلى. ففى الحديث يحض الرسول الكريم

---

(١٤٢). سليم حسن ، مرجع سابق ، ١ : ١٨٩ .

محمد (ص) **مثلاً على أن يأكل الإنسان مما يليه ، وألا يطيل النظر فيما وضع أمامه من طعام، وأن يجلس حيث ينتهى به المجلس.**

والذى يمكن أن نستفيده من هذه المقارنة هو أنه لا تعارض بين العقل والدين، وأننا أدركنا قديماً مبادئ فى غاية الأهمية لقيام الحضارات، وإدراك هذا فى حد ذاته إنما هو تأصيل لهويتنا نحن المصريين. وتأصيل الهوية المصرية اتجاه ظهر حديثاً مع رواد مثل رفاعة الطهطاوى وتأكد على يدى أحمد لطفى السيد ورفاقه (١٤٣) والحاجة ملحة إلى أن ندفع هذا الاتجاه قدماً، وقد تكون إعادة قراءة التاريخ المصرى مفيدة فى تحقيق هذا، والمسألة ليست صعبة، فما أكثر الآثار المادية (الأهرام والمعابد) التى تركها الأسلاف، وهى عظيمة فى قيمتها الروحية ، و ما أعظم ما تركوه من أعمال أدبية ! وما علينا إلا أن نتأمل هذه الآثار وتلك الآداب بأسلوب منهجي.

سادساً: احترام الرئيس:

وفى فقرة تالية من التعاليم: "**إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضيع فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة، واحترمه حسب ما وصل إليه؛ لأن الثمرة لا تأتى عفواً،** ولا تعيدن قط كلمات حمقاء خرجت من غيرك فى ساعة غضب. التزم الصمت فإن هذا أحسن من أزهار (تفتف)، وتكلم فقط إذا كنت تعلم أنك ستحل المعضلات . إن الذى يتكلم فى المحفل لمفتن (يعنى فى الكلام)، وصناعة الكلام أصعب من أى حرفة أخرى".

والحكيم هنا يجعل قيمة الناس مرتبطة بأخلاقهم وأعمالهم لا بأصلهم وحسبهم، ويضرب مثلاً نيذا بالشجرة التى لا تثمر عفواً، بل بعد عناء، وذلك ليرمز إلى العناء الذى يكابده صاحب المنصب ليصل إليه (المنصب بقدر الكفاءة). وعزز هذه النصيحة بالاعتصام بالحلم والعفو عن الآخرين إذا أساءوا بالقول ساعة غضب، وذلك بألا يذكرهم بما زل به لسانهم آنذاك.

والناظر فيما قاله **ابن المقفع** – وهو أديب ذو ثقافة أصولها فارسية وهندية – فى القرن الثامن الميلادى فى " **الأدب الصغير**" يجده متساوقاً مع ما قاله الحكيم المصرى ومكملاً له. يقول ابن المقفع "**لا تكون صحبتك للملوك إلا بعد رياضة منك لنفسك على**

---

(١٤٣). من الضرورى تقريب اللغة المصرية والحضارة القديمة بأساليب بسيطة ~~تعتمد على~~ منهج علمى.

طاعتهم فى المكروه عندك، وموافقتهم فيما خالفك .. وعلى قلة الاستقباح لما فعلوا إذا أساءوا، وترك الانتحال لما فعلوا إذا أحسنوا، وكثرة النشر لمحاسنهم، وحسن الستر لمساوئهم". (١٤٤)

فالحكيمان **يُعنيان بالفضائل العملية**، ويدركان أهمية السلوك؛ لأن الأخلاق ليست نظريات عقلية وحسب بل هى سلوك فى المقام الأول، وربما عُنى الفلاسفة بمناقشة الجانب النظرى، وهذا ما يكمل الاتجاه العملى فى الأخلاق، فكلا الاتجاهين مكمل للآخر.

أنقول إذن إن الحكمة الفارسية والحكمة الهندية اللتين استقى منهما ابن المقفع كانتا امتداداً للحكمة المصرية؟ هذا ممكن. ولكن الاكتفاء به ليس ممكناً، فكل حضارة لها شخصيتها.

ولكن لننظر كذلك فيما قاله **البارودى** فى إحدى سرنديبياته التى سبقت الإشارة إليها :

فيا بن أبى والناس أبناء واحد — تقلد وصاتى، فهى لؤلؤة الفكر

إذا شئت أن تحيا سعيداً فلا تكن — لدوداً ولا تدفع يد اللين بالقسر

ولا تحتقر ذا فاقة فلربمـــــا — لقيت به شهماً يبر على المثرى

فرب فقير يملاء القلب حكمـــة — ورب غنى لا يريش ولا يبرى (١٤٥)

من الذى خاطبه **البارودى**؟ إنه الأمير الإنجليزى – ولى عهد بريطانيا الذى زاره فى منفاه متوقعاً أن يتلقى منه رجاء أو التماساً .. ولكن الشاعر خاطبه كما خاطب الوزير **بتاح حتب** ابنه. والواضح أن التعميم الشائع فى هذه الأبيات الحكيمة يناظره تخصيص فى المناظرة بين الأب والابن والفقير والغنى. وماذا عسى **بتاح حتب** أن

---

(١٤٤) ابن المقفع : الأدب الصغير ، ٧٥ .

(١٤٥) ديوان **البارودى** : ٢ : ١٤- ١٥ .

يقول لو أنه كان فى محل **البارودي**؟ لا أعتقد أن اختلاف الزمان بينهما سيكون له أثر، ذلك أن الاشتراك بينهما قائم: إنه اشتراك فى الطبيعة والموهبة.

ولكن إذا كان **بتاح حتب** قد حض ابنه على الصمت فى الفقرة السابقة فإن **البارودي** لم يصمت إبان الثورة؛ لأنه كان يطمح إلى أبعد ما هو ممكن ! كذلك لم يصمت قبل الثورة، بل عج شعره بالثورة والغليان :

فحتام نسرى فى دياجير محنـــــة   يضيق بها عن صحبة السيف غمده ؟

إذا المرء لم يدفع يد الجور إن سطت   عليه فلا يأســــــف إذا ضاع مجده.

.. وأقتل داء رؤية العين ظالماً   يسيء ويتلى فى المحافل حمده.. (١٤٦)

ولم يكن طموح **البارودي** شخصياً كما أشار المؤرخ عبد الرحمن الرافعى فقال إن نفسه حدثته بالوثوب إلى عرش مصر! فالقارئ لشعره يدرك مدى موضوعيته فى نقده، ومدى حرصه على المصلحة العامة، والشعر وثيقة تاريخية إذا قرئ بعين النقد لنعرف متى تكون المبالغة وأين تكون الحقيقة. لقد طالب **البارودي** بالعدالة والصدق وشتى الفضائل التى نجد **بتاح حتب** حاضاً عليها. كما كان مقدراً للموقف كله: نفوذ بريطانيا القوى وأهدافها فى مصر، وشخصية الخديو توفيق الممالئ لها بعد نفى والده إسماعيل، وقد أحسن مولر حينما قال إنه كان أداة طيعة فى يد الإنجليز (١٤٧)، والشعب المغلوب على أمره دون أن تكون لديه الرغبة فى المشاركة فى الوقت ذاته أو الميل اللاسياسى بتعبير الجبرتى المؤرخ ، وأوضاع السياسة المتردية فى بلاده ... لهذا نهج **البارودي** طريق الإصلاح السلمى (ولنقل الثورة السلمية) بالحصول على أعظم الفوائد وتجنب الأخطار أن تحيق بالبلاد – أى بالضغط على الخديو واكتساب صلاحيات متزايدة للحكومة التى كان هو رئيسها، والمناورة لتنقية الحكومة من المعادين للإصلاح، والكف من غلواء الثوريين حتى لا تتدخل بريطانيا . وهذا ما نجح **البارودي** فعلاً فى

---

(١٤٦). المرجع السابق ، ا.ه : ١٩٢ . وهذه القصيدة نظمها فى معارضة المتنبى ورغم هذا يعبر فيها عن أفق تفاصيل الحياة فى عصره ولعله قالها فى عهد الخديوى إسماعيل أو خلفه توفيق .

(١٤٧). Mueller , Grundzuege , S . 200

تحقيقه، وما هو فى الوقت ذاته إلا تطبيق عملى لتعاليم **بتاح حتب** – (أو توجيهات ***instructions*** بتعبير باتسكومب جان)، وكان لنجاحه أن يستمر لولا تسرع الثوار – مع تراجعهم واستسلامهم بعد ذلك – ولولا تردد الخديو ... بلى. لم يكن لمنهج **البارودى** (ونؤكد أنه منهج **بتاح حتب**) أن ينجح طويلاً وروح الشعب قد عراه. ما عراها. فلم يعد الحاكم هو **جد كارع إيسيسى**، ولم تعد الفنون والآداب – التى هى أعظم تجل لروح الشعب – فى حال ازدهارها السابق إبان الأسرة الخامسة، ولم يعد هناك من ظهور لذلك الروح إلا فى شعر ذلك الشاعر! ولم تكن هناك من استجابة لذلك الموقف المعقد – لروح الأمة أوضح من استجابة **البارودى** الذى ضحى بالمنصب ولم يضح بالمبدأ، وتحمل أخطاء غيره دون أن يكون هو نفسه مخطئاً. لم يكن التزام الصمت إذن ممكناً لأن الصمت فى تلك الحال لم يكن فى مقدور روح الشعب، ولا أدل على صدق هذا التحليل من أن الشاعر نفسه كان يردد فى شعره ما سمعناه من **بتاح حتب** عن التزام الصمت فنراه يقول:

اُكتم ضميرك من عدوك جاهداً   وحذار لا تطلع عليه رفيقا !

فلربما انقلب الصديق معادياً   ولربما رجع العدو صديقا. (١٤٨)

ويقول:

"ودار الذى ترجو وتخشى وداده   وكن من مودات القلوب على حذر (١٤٩)

سابعاً: اكتساب الأصدقاء واختيارهم:

واستكمالاً لما تقدم يعلم الحكيم **بتاح حتب** ابنه أن يكون متواضعاً مع أقرانه ومن هم دونه؛ لأن الحال لا تدوم أبداً على نفس الوتيرة. إنه يقول: بعدما كنت صغير القدر وصرت صاحب ثروة بعدما كنت محتاجاً .. فلا تنسين كيف كانت حالك فى

---

(١٤٨) ديوان **البارودى** : ص ٣٤٧ ، ١٦ على الترتيب .

(١٤٩) ديوان **البارودى** : ص ٣٤٧ ، ١٦ على الترتيب

الزمان الماضى، ولا تتغنين بثروتك التى أتت إليك منحة من الإله (الملك)، فإنك لست بأحسن حالاً من أقرانك الذين حل بهم الفقر". (١٥٠)

ويقول: "احترس من الأيام التى يمكن أن يأتى بها المستقبل" (١٥١) .

ونظراً لما تحفل به الدنيا من مفاجآت فإنه يعرفه قيمة أن يكون له أصدقاء يقفون إلى جانبه وقت الشدة، وأن يتعهدهم بالرعاية ويصلهم بما يزيد عنه من فضل حتى لا يتنكروا له:

"أشبع أصدقاءك بما جد لك بسبب نيلك الحظوة عند الإله (أى الملك) إذا لا يوجد إنسان يعرف مصيره إذا فكر فى الغد، وإذا اعترى حظوته لدى الملك شىء فإن الأصدقاء هم الذين لا يفتأون يقولون مرحباً ... "

أما **البارودى** فنراه ذا نظرة جازمة للثراء، فالثراء لا يزيد من قيمة الإنسان، وكذلك فالفقر لا ينال منه، وما القيمة الحقة إلا ما يستمده الإنسان من عمله ومواقفه:

"ولو رمت ما رام امرؤ بخيانـــة	لصبحنى قسط من المال غامــر
ولكن أبت نفسى الكريمة ســوءة	تعاب بها والدهر فيه المعايـــــر
فقد يستجم المال والمجد غائـــب	وقد لا يكون المال والمجد حاضر
فما أنا إن أدنانى الوجد باســـــم	ولا أنا إن أقصانى العدم باســــر
فما الفقر إن لم يدنس العرض فاضح	ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر (١٥٢)

ويبرر **البارودى** عدم حرصه على المال بعدم حرصه على الحياة:

وجُد بما ملكت كفاك من نشب	فالجود كالبأس يحمى العرض والنسبا
لا يقعد البطل الصنديد عن كرم	من جاد بالنفس لم يبخل بما كسبا (١٥٣)

---

(١٥٠) *الأدب المصرى* ، ١ : ١٩٠ .

(١٥١) *المرجع السابق* ، ١٩١

(١٥٢) *ديوان البارودى* : ٢ : ٩٧ – ٩٩ .

والبادى أن إدراك قيمة الصداقة وعدم المبالغة فى حب المال بل التحقير من شأنه هما من صفات النفوس الكبيرة التى لا تقتصر على إدراك الماديات وحدها – وقد رأى أرسطو – معلم الإسكندر الأكبر – أن النظام الارستقراطى هو الذى يوفر لأصحابه أن يكونوا ذوى نفوس كبيرة، (١٥٤) وأولئك هم الذين يتعاملون مع الآخرين بمودة وكرم ونبالة وحلم دونما نظر إلى الماديات، والصداقة الحقة فى رأى أرسطو – كما فى رأى الإمام **عبد الحليم محمود** – لا تكون إلا بين هؤلاء.

والشيخ **حسين المرصفى** – أستاذ **البارودى** الذى رثاه وهو بالمنفى – يرى أن الشعر الحق هو شعر الأمراء (أو ذوى النفوس الكبيرة عند أرسطو)، فهم الذين يقولون الشعر الصادق ويتنزهون عن التملق واصطناع المشاعر، لهذا نجده يعتبر **البارودى** علماً من أعلام مدرسة "**الشعراء الأمراء**" (١٥٥)

هذه المعانى الفلسفية تظهر لنا فى عبارات **البارودى** كما تظهر فى عبارات **بتاح حتب**، وهى جديرة بالتدبر لدى اختيار الأصدقاء.

وللتحرى عن أخلاق الخلان يضع **بتاح حتب** محكاً عملياً فيقول لابنه: "**إذا كنت تبحث عن أخلاق من تريد** مصاحبته فلا تسألنه، ولكن اقترب منه وكن معه، وامتحن قلبه بالمحادثة، فإذا أفشى شيئاً قد رآه أو أتى أمراً يجعلك تخجل له فأحذر عندئذ حتى من أن تجيبه" ويذكرنا هذا النصح بما يروى عن عمر رضى الله عنه – إذ قال لأحدهم : هل تعرف فلاناً ؟ فقال .. نعم ، فقال له : هل عاصرته – أى عاشرته ؟ قال : لا . فرد رضى الله عنه قائلاً : إذن فأنت لا تعرفه .

إن الحكيم المصرى يتحدث هنا عما يسميه فرويد وعلماء النفس بزلات اللسان التى تكشف عن صاحبها، فإن كلمة يسيرة يفضى بها الإنسان دون قصد قد تكون عظيمة الدلالة على أخلاقه. وفى هذا المعنى ذاته يقول **البارودى**:

عَوّد فؤادك أن يكون مجنة   للسر فهو لدى المحافل حمده.

---

(١٥٣) *المرجع السابق* ، ١ : ١١٦ .

(١٥٤) راسل : تاريخ الفلسفة ، ١ : ٢٧٨ – ٢٩٥ حيث يعرض لمذهب الأخلاق عند أرسطو ومذهبه فى الصداقة ، وقارن : أرسطو : علم الأخلاق . .

(١٥٥) عرض الشيخ المرصفى مذهبه هذا فى نقد الشعر فى : الوسيلة الأدبية ، واعتبر **البارودى** علماً فى مدرسة الشعراء الأمراء التى من روادها عنترة وأبو فراس والشريف الرضى .

السر عبدك ما استطعت حفاظه فإذا أفضت به فإنك عبده. [١٥٦]

ثامناً: الحياة العائلية:

الإنسان حيوان سياسى كما يقول أرسطو، وذلك أنه يحتاج إلى الحياة الاجتماعية، الأمر الذى يبدأ بتأسيس الأسرة – وأرسطو لا يذهب بعيداً عما قاله الحكيم **بتاح حتب**: "**إذا كنت رجلاً ناجحاً فوطد حياتك المنزلية وأحبب زوجتك فى البيت كما يجب**". وفى النسخة الحديثة لتعاليمه يقول: "**إذا كنت رجلاً ناجحاً فأسس لنفسك بيتاً، واتخذ لنفسك زوجة تكون سيدة قلبك**". ويضيف شارحاً واجبات الرجل تجاه زوجته:

"**أشبع جوفها واستر ظهرها**"، "**إن علاج أعضائها هو الدهان**"، "**اجعل قلبها فرحاً ما دمت حياً**".

إنه قرر أن السعادة غاية الحياة المنزلية، وتحقيق السعادة يكون بالعناية بالزوجة وما تحتاجه من طعام وكساء، وعطور وزينة، فهو يعرف طبيعة المرأة ومدى حبها لأدوات التزين والتجمل، فهذا ما يدخل السرور إلى قلبها. ولعل القيام بتلك الواجبات هو المقصود بالقوامة فى الآية القرآنية: "الرجال قوامون على النساء". كما يعبر القرآن عن الطبيعة الاجتماعية للإنسان بقوله تعالى: "**يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالاً كثيراً ونساء واتقوا الله الذى تساءلون به والأرحام إن الله كان عليكم رقيباً**" . (سورة النساء آيه ١)

كذلك تتسق هذه الحكمة المصرية مع الوصايا العشر الشهيرة التى تنص إحداها على أهمية الزواج وتنهى عن التطلع إلى نساء الآخرين ولعل هذا ما نجده بمعناه ولفظه عند **بتاح حتب** حين يقول: "**إذا أردت أن تحافظ على الصداقة فى بيت تدخله** – سيداً كنت أو خادماً أم صاحباً – فاحذر القرب من النساء، فإن المكان الذى يكن فيه ليس بالحسن، ومن الحكمة إذن ألا تحشر نفسك معهن".

فإذا رجعنا إلى غزليات البارودى وجدناه يترجم عن نفس المعنى:

"**والعشق مكرمة إذا عف الفتى عما يهيم به الهوى الأصور**."

---

(١٥٦) من المفيد أن نوظف مناهج العلوم الإنسانية فى محاولة فهم الأدب القديم وإعادة تقديمه حتى نفهم الروح المصرى ، فبدون الروح (الفكر وتجلياته فى الفنون والآداب) لن تظهر حضارة جديدة .

يقوى به قلب الجبان، ويرعوى   طمع الحريص، ويخضع المتكبر.
فتحل بالأدب النفيس، فإنـــــه   حلـــــى يعز به اللبيب ويفخر.

وفى رثائه لزوجته عديلة يكن – التى توفيت وهو بالمنفى – نستشعر مدى حرصه على الحياة المنزلية:

هيهات بعدك أن تقرّ جوانحى   أسفاً لبعدك أو يلين مهادى.

ولهى عليك مصاحب لمسيرتى   والدمع فيك ملازم لوسادى.

قد كنت أقضى حسرة لولم أكن   متوقعاً لقياك يوم معادى .."

ولا عجب أن الأبيات آية فى إحكامها اللفظى والبيانى (الجناس والتضاد وحسن التقسيم ومراعاة النظير ...) وهى قصيدة لا نكاد نجد مثيلاً لها فى الشعر فيما حوته من آيات اللوعة والحزن، وتعتبر لذلك دليلاً قوياً على حب الشاعر لأسرته وكأنه يترجم لنا عبارات **بتاح حتب** النثرية فى صور بيانية متتالية.

و**بتاح حتب** يعلى من شأن الروابط الأسرية بالمقارنة بالنجاح المادى مهما علا شأنه، فهو يحدثنا عن الأبوة ومعاملة الأبناء والأهل:

"**إذا كنت رجلاً ناجحاً وكان لك بيت** ، وولد لك ابن اكتسب رضاء الإله (الملك) فإذا عمل صالحاً ومال إلى طبعك وسمع نصائحك وكانت خططه ذات نتائج حسنة فى بيتك، وكان معتنيا بما لك كما يجب، فابحث له عن كل شئ حسن، فهو ابنك الذى ولدته لك نفسك (كا) .. "

وهو يلخص واجبات الابن نحو أبيه ويوجزها فى الطاعة والعمل الصالح وفقاً لنصائح الأب، والحفاظ على بيته وماله، وكثيرة هى الآيات فى الكتب السماوية والأحاديث النبوية التى تحض على طاعة الوالدين وعدم عقوقها وبرهما ومراعاة مشاعرها .. "**وإن جاهداك على أن تشرك بى ما ليس لك به علم فلا تطعهما، وصاحبهما فى الدنيا معروفاً**".

وينهى **بتاح حتب** عن الشره والطمع فى الثروة:

"**لا تكونن شرها فى القسمة، ولا تكونن ملحاً فى الحق، ولا تطمع فى مال أقاربك، فإن الالتماس باللين يجدى أكثر من القوة، فإن القليل الذى يختلس يولد العداوة (حتى) عند صاحب الطبع اللين (يعنى الحاكيم)**".وختاما أرجو أن نقارن هذه العبارة الأخيرة بالبيت التالى

ولا تحســـــبن الحلم يمنع ربه   وقوع الأذى ، فالماء والنار من صخر

هذا بيت لشاعرنا ، وتلك نصيحة من نصائح ذلك الحكيم ، والروح المشترك فيهما يعود بنا إلى مبتدأ دراستنا .

الفصل الخامس: الفصل الختامي

النقد الأدبى والأسطورة

يبدو أن علينا أن نعود أدراجنا إلى الأسطورة إذا حاولنا أن نتفهم أحدث إبداعات العصر . هذا ما سيتضح لنا حين نتناول **"اسم الوردة" لأمبرتو إيكو** . والمتأمل للحضارة الإنسانية الآن – وقد بلغت إحدى ذراها فى الغرب – يجدها أفادت كثيراً من الاتجاه العقلانى فى التفكير ، ولكنها من جهة أخرى ترتد إلى النماذج الإنسانية الأولى لعلها تحدث شيئاً من التوازن ، فقد شرعت تنهل من الأسطورة الشرقية والديانات القديمة كالبوذية – وإن اجتازت من جهة أخرى المذاهب الوجودية والعبثية وشرعت تجتاز مذاهب الحداثة لتشرف على آفاق التفكيكية . وما نعرض له فى هذا الفصل ليس منفصلاً عن موضوع دراستنا بل مكمل له .

وبعد ما أحرزته البشرية من تقدم فى مجال الأدب والنقد إذا بنا نتساءل : وماذا بعد ؟ لا شك أن الروح مستمر فى حركته نحو المطلق عله يحقق تحرره النهائى ! ومن المؤكد أن المعرفة المطلقة المطلوبة لتحقيق ذلك غير متوفرة فى عالمنا اللانهائى ، بيد أن المحاولة مستمرة . ولكن لننظر إلى عالم الخيال الذى قيل فى النقد إنه مسرح الشعر – أو عالم اللاشعور واللاوعى ، أو العالم المثالى الكامل أو عالم الحدس وما فوق العقل .. أليست هذه العوالم التى زعم النقاد – وزعمنا معهم – أنها مصدر الوحى للشعر ؟ ولنقارن كل هذه بعالم الأسطورة ! فى اعتقادى أن الأسطورة هى التى جمعت لنا – نحن الشعراء – كل تلك العوالم ، وفيها بالإضافة لذلك ما يبحث عنه العبثيون ورواد البنيوية والتفكيكية – كل حسب ما يريد .

وفى إيجاز شديد تمتاز الأسطورة المصرية بسعة دلالاتها وتعدد مغازيها ، وعناصرها تكاد تستقل عن بعضها البعض ، كما أن فيها تكرار نفس الأحداث (مثل جمع العنب وصيد الطيور..) . والرمزية واضحة فيها أيضاً : مثل دلالة الرقم (باتا الذى يقتل ثلاث مرات فى قصة الأخوين ، أو الثلاثة الأبناء الذين يولدون الملك فى بردية وستكار .. وقل مثل هذا فى الرقم : ٧،٩ .. إلخ) . وفى الأسطورة تتم تحولات

على الأشخاص بطريق السحر وغيره (أظهرها فى كتاب الظهور نهاراً) [١٥٧]. إنها مليئة بالألوان – التى تكاد تكون غير ممتزجة – وفى حالة فريدة – كما تذهب إما ترلوت .. وفى أسلوبها عبارات تتكرر– كالتى نعهدها فى "ألف ليلة" وهى نموذج للأساطير العربية التى تفرعت عن القديم – مثل : ذات مرة ، وبعد أيام طويلة .. إلخ .

أضف لهذا استخدام الكنى والألقاب بوفرة ، والتلاعب بالألفاظ والأخيلة المجنحة، فثمة كلاب جهنم فى متون الأهرام ، وأما أكفان أوزير المتوفى فليست إلا جدائل شعر **إيزيس ونفتيس** .. وهناك لا مجال للألم أو الارتباط المنطقى بين الأحداث أو التلازم الشرطى ... فإيزيس لا تنوح حين يقطع حور رأسها ، وقلب باتا يظل ثلاث سنوات فى الشجرة دون أن يفنى ... ولقد أجمع النقاد على أن الأدب الروائى الشعبى القادم من مصر كان غذاء رئيسا لآداب الشعوب الأخرى .. عبر **أمثال يعسوب (يسوب) وفايدروس وألف ليلة ومارى دى فرانس وخرافات لا فونتين** . ولك أن تتوسع فى هذه الأمثلة زماناً ومكاناً فالنتيجة التى ذهب إليها الباحثون الغربيون تقطع بهذا [١٥٨]. ولا يعنينا من وراء ذلك تعظيم مصر إطلاقاً ، بل المقصود أن نقرر أن الأدب ظل مرتبطاً بالأسطورة طوال مراحلة التاريخية. ولا شك أن الأدب يتأثر بشخصية مبدعه وبيئته وثقافته وعصره ... إلخ . وبعد أن نقارن القديم بالحديث سنضرب بعض الأمثلة التى توضح ما عرضناه تواً .

خذ مثلاً مدرسة فرانكفورت (هوركايمر :ق ١٩٧٣ ،هربرت ماركوز(١٩٧٩) ، وهابرماس ، لوكاتش (١٩٧١) وأدورنو (١٩٦٩)... – التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، فقد كان طبيعياً أن تقاوم حال التشيؤ والاغتراب والسطحية والمادية التى ترتبت على الرأسمالية ، وأن تحاول إعادة تميز الإنسان الشخصى وحريته ، وأن

---

(١٥٧) Traut, Früh Formen, S.S. 120-152
Rossiter, Totenbücher, S.S. 25 – 78
Hornung, Unterwelt. , S.S. 9 – 52

(١٥٨) Traut., Ibid. , S.S. 120 –152
Lex. d. Äg. Kult. , S.S. 146-147, 297

تتأثر بفلاسفة مثل هيجل وماركس وهيدجر ، وتختلف مهم ومع غيرهم فى الوقت ذاته [١٥٩]. لكن موقفها الكلى كان خطوة فى اتجاه الحرية .

وأما فتجنشيتن الذى تتلمذ لبرتراندراسل – فقد اهتم بفلسفة اللغة ، ففرق بين الألفاظ – التى لا تعبر فى ذاتها إلا عن أشياء – والوقائع التى تعكس علاقات الأشياء ، وذهب لأن ثمة معنى ودلالة ، والمعنى Sinn يختلف عن الدلالة Bedeutung (أو ما يشير إليه المعنى) ... وفى فكره شيء من التصوف إذ يرى أن ثمة من الموجودات ما لا تستطيع اللغة أن تعبر عنه ، كما أن فهم العبارة الواحدة يختلف من شخص لآخر ، فكأن كلا منا يعيش فى عالم لغوى شبه منعزل (الأناوحدية : Solipcism) [١٦٠]. وقد نشر فتجنشتين رسالته لأول مرة عام ١٩٢٢ بعنوان : رسالة منطقية فلسفية .

ها هنا نقترب من الدلالات أو الإشارات عند رولان بارت ، فالنص الأدبى يحوى رموزاً ودلالات يحدسها القارئ على نحو قد يختلف عما ذهب إليه الكاتب ، ومن ثم لا توجد قراءة واحدة وإن كان النص المكتوب واحداً . ولا شك أن السيميولوجيا (علم الإشارات) صارت من معالم النقد الحديث [١٦١].

ولا يخرج عن هذا الإطار النقدى ما يذهب إليه **تيودوروف** – الناقد والأديب المعاصر – حين يفرق بين اللفظ فى ذاته – والتركيب Syntax أى سياق العبارة – والدلالة أيضاً [١٦٢].

ولا شك أن هذا يعيدنا إلى الناقد المعروف : **فرديناند دى سوسير** ، الذى تأثر كثيراً بمذهبه فى النقد الموضعى محمد مندور ومحمد النويهى وأجيال من بعدهما ، وهو الذى رأى فى اللغة نظاماً من العلامات أو الإشارات والدلالات أو الرموز .. يكسبها

---

[١٥٩] عبد الغفار مكاوى : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، ص ٩-٤٣ وقارن : دوركيم : قواعد المنهج ، ص ٥٨-٥٩ .

[١٦٠] فتجنشيتن : رسالة منطقية فلسفية ، مواضع متفرقة .

وقارن : عزمى إسلام : فتجنشتين .

[١٦١] بارت :درس السيميولوجيا ، ص ٦٢ . والملاحظ فى فكربارت النقدى أن تعدد الدلالات أمر ضرورى ، والقارئ يلعب فيه الدور الأكبر ...

[١٦٢] سعيد بوعيطة : النص الأدبى ، ص ٢٥ .

العرف الاجتماعي قبولا لدى الناس ، وهو بذلك يفيد من المدرسة الاجتماعية (أوجست كونت وإميل دوركيم) ، ولكنه يتميز فى نقده بالاعتداد بالنص كوثيقة ينبغى تحليلها على أساس نظام العلاقات اللغوية[١٦٣]. ولا شك أنه مهد للبنيوية الحديثة – التى صار من روادها فى مصر الناقد جابر عصفور مثلا . ودون تعليق مطول نرجو ملاحظة دوران هذه المذاهب النقدية حول الدلالات والرموز المتفاوتة . ولننتقل الآن إلى قصة إيكو . فى "اسم الوردة" إدانة للتعصب الفكرى ، فثمة راهب يحتفظ بكتاب أرسطو عن (الكوميديا) ، وقد عنى بنسخه ونشره وتعليمه ، ولكن ثمة سراً فى الكتاب – إذ كان الموت مصير كل من يلمسه [١٦٤]... والحقيقة أن راهباً أعمى وضع السم فى الكتاب لأن من يقرأه سيتخلص من مخاوفه ، وهو لا يريد للناس هذا حتى لا تفسد عقيدتهم ... إلخ . والمؤلف يشعرنا بأنه منصف لحضارة العرب معترف بفضلهم المعرفى ... والأستاذ أحمد الصمعى – مترجم الرواية – يشير إلى أن ثمة نظير هذه القصة فى "ألف ليلة وليلة" (قصة الحكيم الذى قرر قتل الملك بكتاب مسمم لأن الملك أراد قتله رغم إخلاص الحكيم إذ قام بعلاج الملك من قبل ... ونحن نضيف أن كلا العملين فيه استيحاء أو محاكاة – مقصودة أو غير مقصودة – **لقصة سيتون خعمواست ، وهى من الأساطير المصرية القديمة** التى ذاعت على وجه الخصوص فى العصر اليونانى (ق٤ ق.م.) فى مصر ، وخلاصتها أن البطل الذى سرق أحد كتب السحر من المقابر القديمة يلقى حتفه ، ويكون ذلك مصير كل من يقتنى ذلك الكتاب – إذ يطارده مالك الكتاب (الذى سرقه بدوره) ... ومعروف أن **خعمواست – ابن رمسيس** – كان كاهناً عالماً وطبيباً ضالعاً فى مسائل السحر .

---

(١٦٣) أشار محمد مندور إلى سبق عبد القاهر الجرجانى لسوسير فى مجال دلالات اللغة وإشاراتها .. قارن : مندور : النقد المنهجى ، ص ٣٢٦-٣٢٨ ، مندور : فى الميزان الجديد ، عبد العزيز حمودة : المرايا= المحدبة ، ص ٢٧-٣٠ . وقارن أيضا: المرايا المقعرة : ٤٢-٤٤ ، ١٩٧-٣٠٥ – والمؤلف يؤكد أن فى بلاغتنا التقليدية عناصر كاملة للنظريتين اللغوية والنقدية ، وهما أكثر وضوحاً وملاءمة من المذاهب الغربية التى أسيء نقلها فى أغلب الأحيان .

قارن كذلك مذهب هيبوليت تبين فى النقد الموضوعى (ت١٨٩٣) : أميرة مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٥ .

(١٦٤) إيكو : القارئ فى الحكاية – مواضع متفرقة . أمبرتوإيكو : اسم الوردة – ترجمة أحمد الصمعى . حسب الله يحيى : "إيكو : الجنة " (البحرين : ص ٩٤– ١٠٠) وقارن : برونر : الأدب المصرى ، ص ١٦٤.

ولا يعنينا مرة أخرى أن تكون فكرة العمل مقتبسة ، ولكن ما نريد إيضاحه هو أهمية الأسطورة ، فهى توظف درماً ، وتتيح للأديب الذى يستعملها أن يعبر عن مراميه وأهدافه - فأسلوب الأسطورة - الذى يختلف عن المنطق كما أوضحنا - غنى بالرموز ملىء بالدلالات .

بقى أن نشير إلى أن أمبرتو إيكو أديب ناقد متبحر فى السيميولوجيا، وهو من ثم يدرك أهمية الأسطورة وأن يكون الإبداع الأدبى وثيق الصلة بها . والجدير بالتوكيد هنا هو ما يلى :

١- **غنى اللغة العربية بالدلالات المجازية** - وعلاقات المجاز فيها لا حصر لها ، والاستعارة وأنواعها والكناية القريبة والبعيدة ... وغير ذلك من أخيلة (هى فى رأينا- كما عرضنا- امتداد للأسطورة) وهى بعد تساعدنا على تصوير المعانى العقلانية بطريقة أدبية (بيانية) ، ومن هنا كانت ضرورة العناية بالبيان العربى لأنه مركب أساس فى الأسلوب العربى - وليس وحسب علم المعانى [١٦٥].

٢- **يجب اعتبار ما للفظ العربى من غنى فى مخارجه** - فالعربية أوسع مخارجاً وإن لم تكن أكثر فى عدد حروفها - ومن ثم قوة جرسه ، وتموج دلالاته - نظراً للغنى الاشتقاقى . وجيب يضرب مثلاً لهذا بالجذر (قتل) فمشتقاته تتنوع كثيراً وكل منها يعطى دلالة مختلفة [١٦٦].

٣- **علم المعانى - الذى يضاهى الآن الأسلوبية أو علم الأسلوب** - تم التركيز عليه فى المذاهب النقدية الأوربية الحديثة نظراً لأمرين أساسين : الاتجاه العقلانى المنتشر فى أوربا منذ عصر نهضتها ، وتقلص دور البيان (الأخيلة) فى اللغات الأوربية - حديثة النشأة نسبياً - فضلاً عن كونه أصلاً فى اللغات القديمة (كاللاتينية والجرمانية واليونانية) لا يقارن بنظيره فى اللغة العربية -

---

(١٦٥) عن خصائص اللغة العربية راجع :
Gibb & landau, Arab. Lit., S.S. 20-26
وقارن : القرنى : السيوطى ، ص ١٧٤- ١٨٣ حيث يعرض للخصائص الصوتية والبيانية للعربية . وأيضاً : الموسوعة الثقافية : ٤٦، ٨٤٧-٨٤٩ بولشاكوف : دراسات ، ص ٤ - ٧٠ .

(١٦٦) Gib., Ibid.

دع عنك المصرية القديمة . ومن هنا وجب علينا اعتبار خصائص لغتنا لدى تطبيق المذاهب النقدية الحديثة عليها .

٤- **لا ينبغى تجاهل المصرية القديمة** ودورها لغوياً وثقافياً فى التأثير فى الأدب العربى عبر العصور – بل فى الآداب العالمية– ومن ثم ندعو دائماً إلى دراسة الأدب القديم وحسن الاستفادة منه . ولعل البداية تكون بتطوير طرق تعلم المصرية القديمة ، وإتاحة الفرصة لكل دارس فى تخصصه الأكاديمى أن يعرف شيئاً يخدم دراسته عن الحضارة المصرية القديمة (الشعر – المسرح – القصة – الفن – العمارة .. إلخ) – على ألا يطبق هذه بالطرق الروتينية الممقوتة .

✍ نماذج من الأسطورة :

نعود مرة أخرى لعالم الأسطورة كى نقتبس من صوره وأخيلته ما يظهر مدى تأثيره فى أخيلة الشعراء.

ففى مجال الأسماء مثلاً لدينا لقب "موت .نثر" أى أم الإله (إيزيس أم حور) ، ولك أن تتصور دلالة هذا اللقب على حامله التى لعبت دوراً هاماً فى اللاهوت المصرى ، واسم آست (إيزيس) أى العرش ، و"ورت . حكاو" أى عظيمة السحر وهما لقبان لإيزيس ، فهى حامية العرش وذات السحر العظيم ، و"حور" أى الوجه أو الأعلى (إشارة للسماء) .. ومن أسماء الأشخاص : "سن . نفر" = الأخ الطيب ، و"سنت نفرت" أى الأخت الطيبة ، وبادى أوزير أي عطية أوزير ، وسانهت (سنوحى) ابن الجميزة (التى ترمز للحماية والظل) . دع عنك أسماء آلهة العالم الأخر وألقابها (رصد منها ما يزيد على سبعمائة إله فى كتاب يمى دوات العلامة هورننج) (١٦٧).

وبمناسبة ذكر "يمى دوات" فإنى أجد أفضل ترجمة له : **المعراج المصرى** ، فهو بلا شك النموذج الأقدم لأدب المعراج سواء العربى أو الفارسى الذى صور فيه الزرادشتيون رحلات للعالم الآخر أو عالم الروح ، ومنه ظهرت كتب المعراج لسنائى

---

(١٦٧) Hornung, op .cit. 40

وقد تناولنا هذا الموضوع فى دراستنا "الأدب المصرى" .

والعطار – التى ترجمت إلى العربية وذهب البعض إلى أنها المصدر الأول للكوميديا الإلهية . ومع تقدير هذا الرأى فإن دانتى تأثر – فى رأى بعض النقاد – بالمعرى ومؤلفات ابن سينا والفارابى وابن طفيل وآخرين – عن الروح وخلود النفس (١٦٨)....

ويرتبط بهذا الموضوع اعتقاد المصريين بخلود الروح وعلاقتها بالجسد والنفس والقلب والاسم ... وقد دفعهم هذا إلى العناية بتحنيط الجسد حتى يتمكن من استقبال البا والكا (الروح والقرين) .. وتقديم القربان وعمارة المقابر ، وإقامة الاحتفالات الجنائزية (ومنها احتفال عودة القرين : وأخذنا منه ذكرى الأربعين ..) إلى غير هذا من طقوس الدفن واللطم والندب وشق الجيوب وإسدال النسوة لشعورهن وتلفظهن بعبارات الرثاء للمتوفى ، ومنها : يا جملى – ياسبعى – هابوه وغيرها من الألفاظ المصرية التى صارت الآن غير مفهومة ... إلخ ، وصبغ الرؤوس باللون النيلى ، وارتداء ملابس الحداد ... ولاشك أن كل هذه العقائد والطقوس والتقاليد انتقلت إلينا عبر العصور وصار لها أثر كبير فى أدبنا الشعبى (١٦٩).

فإذا انتقلنا إلى مجال الغزل والنسيب وجدنا **حتشبسوت – واسمها يعنى : السيدة النبيلة الأولى** – لم تتورع عن تصوير أمها بوصفها حبيبة آمون– الذى اعتبرته أباً لها، وذلك تعبيراً عن أسطورة قديمة عن الميلاد الإلهى لفراعنة مصر (١٧٠)!

وأما حتحور – إلهة الحب – فاسمها يعنى حرفياً : بيت الإله حور ، ومجازاً زوجه ، وهذا النوع من المجاز مألوف فى لغتنا وتعبيراتنا العامية إلى اليوم .

---

(١٦٨) قارن : إبراهيم شتا : التصوف عند الفرس ، ص ١٤–١٥ ،

ثروت عكاشة : معراج نامة ، ص ٩١–١١١ عن قصة المعراج .

وقد أشرنا من قبل إلى أوجه التشابه بين الآداب المصرية والعربية فى هذا الصدد .

(١٦٩) راجع مثلا بالإضافة إلى ما تقدم عن الأدب الشعبى :

الحجاجى : الأقصر فى العصر الإسلامى – ففيه يحلل الأمثال والتعبيرات المصرية القديمة التى لم تزل شائعة حتى اليوم على ألسنة العامة فى المناسبات المختلفة . وقارن :

الموسوعة الثقافية : ص ٥٧٧–٥٧٨ .

(١٧٠) صورت أسطورة الميلاد الإلهى للملكة حتشبسوت (حوالى ١٥٢٠ق.م.) على جدران معبدها المدرج الشهير بالدير البحرى ، وقد حذا حذوها أمنحتب الثالث فى معبده الشهير بالأقصر .

وفى أغانى الحب المصرية نلاحظ التناظر فى التعبير :"يقول الرجال .. وتقول النساء .." فضلاً عن تكرار فواصل معينة – كما فى الترانيم والموشحات – وفيما يلى طائفة من التشبيهات التى شاعت فى تلك الأغانى :

- **شعر المحبوبة يبدو أسود من الليل وسواد العنب والتين**[١٧١] (ولعله يعنى العنب البرى أو ما نسمية عنب الديب) وقارن هذا بقول الشاعر العربى :

شعر الحبيب وحالــــــــــــى   كلاهمــــا كالليـــالـــــــى

- يتبادل الجيبان مناداة بعضهما **بأخى وأختى** .. فالأخ هنا تعنى الحبيب ، وليس بالضرورة الأخ الشقيق ، وفى أحيان أخرى تعنى الصديق أو الرفيق ... إلخ[١٧٢].

- **مقارنة أصابع الحبيبة بزهرة اللوتس** (وهذه الزهرة تشير إلى ميلاد الشمس وخلق العالم من الماء ... وغير ذلك من الدلالات الدينية الهامة) .

- تصوير ليلة الحب التى تنتهى بالفراق – أو ما يسمى **بأغنية اليوم الواحد** .. قارن ذلك بالمثل الشعبى : أهى ليلة وآخرها فراق :

- تشبيهات مستمدة من الحقول والصيد والزراعة ، فتذكر مثلاً **شجرة الجميز** التى يهرع إليها الحبيب حين تهب الرياح ..

- من **أوصاف الجميلة** فى بردية تشستر بيتى : ثقل الأرداف وضيف الخصر ، وقد أشرنا لهذا حينما تناولنا غزليات **البارودى** .

وبالإجمال يذهب النقاد إلى أن مصر منحت كل الشرق المادة الأولى للشعر والأدب .. التى تظهر مثلاً فى قصة الأمير أردشير الذى تيمه حب حياة النفوس ، فنجده

---

(١٧١) Kischkewitz, op. cit. S.S . 7 , 20,33,39,51,85 - 99

وقارن كذلك تاريخ الحضارة : ٤٢٦ .

وعن الشعر الأندلسى : جومس : الشعر الأندلسى ، ص ٨٢–٨٨ . وأيضاً : ألف ليلة وليلة .

(١٧٢) وقد ظن البعض بناء على مثل هذه النصوص المجازية أن المصريين دأبوا على الزواج من أخواتهم ! وهو ظن لا أساس له من الصحة .

يقول لها : وجهك كالصباح .. وشعرك كالليل .. وقوامك مثل الغصن تثنيه ريح الشمال وريح الجنوب .. ثم يستطرد في وصف عينيها وعجزها وطيب رائحتها ... (**قارن الليلة ٧٣٢ وكذلك الليلة ٧٣٨ عن قصة جلنار الحورية وابنها الملك بدر باسم من فارس .. وإنك لتجد نفس هذه العناصر البلاغية فى شعر الغزل الأندلسى .**

وفى **شقفة القاهرة** – التى تضم أغانى غزلية مصرية أيضاً نجد وصفا حسيا صريحاً للحب كالذى صوره أدب الليالى العربية [١٧٣].

ونريد أن ننتقل الآن إلى بعض **الأساطير الدينية والملاحم** – نشير إليها فى عناوين مختصرة :

- **أسطورة رفع السماء وفصلها عن الأرض** ، وشو – إله الهواء يحمل نوت (إلهة السماء) بأمر من رع .
- **القط** (رع) **ذو الأرواح السبعة يقتل الأعداء** . (مثل القط بسبعة أرواح) .
- **صعود رع إله الشمس فى السماء على ظهر حتحور** (البقرة) ذات القوائم الأربع التى استطالت إلى ما لا نهاية له بأمر رع .
- **محاكمة ست الشرير** أمام محكمة الآلهة برئاسة رع وأساليب الدهاء والخدع التى لجأ إليها ست .. وكيف اقتلع عينى حور .. وكيف التقطت الغزالة إحداها ...[١٧٤]

أضف لهذا **أسطورة إيزيس وأوزير ، ولعلها أشهر أسطورة على الإطلاق ، وما من أمة من الأمم إلا عرفتها وتأثرت بها على وجه من الوجوه .**

---

[١٧٣] راجع الهامش رقم ١٤٣ .

[١٧٤] قدم العلامة إرمان عدداً لا بأس به من هذه الأساطير . راجع :

أدولف إرمان : ديانة مصر القديمة ، ص ١٥ ، ٧١–١٠١ ...

وقارن : خفاجة : هيرودوت يتحدث عن مصر ، ص ٢٠–٣٢ ، ٥٩ ، ١٢٣، ١٨٥ ...

رؤيـــة إجمـاليـة

لا تنفك رؤية الأدب المصرى قابلة للتغير والتطور فى إطار ما قد يجدّ من مقارنة وتحليل. ولعله ليس من الشائع أن نعقد مقارنة بين الأدب العربى الحديث فى مصر والأدب المصرى (القديم)، ولكننا وجدنا أن للمقارنة على هذا النحو أثراً ينبغى الاعتراف به فى تطوير النقد ذاته، والوصول به إلى مرام جديدة. وربما أوجزنا فيما يلى من سطور أسس تلك الرؤية التى تطرحها هذه الدراسة.

ففى الباب الأول قدّمنا ترجمة موجزة لكل من الأديبين المرموقين: "محمود سامى البارودى" و "بتاح حتب"، لعلها رسّخت لفكرة الدراسة، وأظهرت أن مصر كانت الأم الرءوم لكليهما.

وأما فى الباب الثانى فقد قدّمنا الأدب المصرى باعتباره صاحب السبق والريادة فى ميادين إبداعية متعددة كالملحمة، والدراما والأسطورة وغيرها وهو أدب رغم شيوع طابع الالتزام والمحافظة فيه ينطوى على نماذج تجديدية صارخة، إتسّمت بنبرة نقدية حادة جدّدته، وعملت على بعث الروح فيه من جديد، على نحو ما اتضح فى تعاليم العصر الانتقالى الأول وقصصه، وقد خصصنا لذلك الأدب الرفيع دراسة خاصة هى "الأدب المصرى"، بينما جعلنا نصب عينينا فى هذه الدراسة أن نلفت النظر إلى باطن حياتنا الأدبية الخصبة الذى ما فتئ يرفد ظاهرها بشتى عوامل الازدهار والنبوغ لو أننا أحسنّا الالتفات إليه، ولم نعتبره ردّة إلى الخلف أو انقلاباً على الأعقاب. وتتلخّص رؤيتنا النقدية فى أن شعر البارودى كان فى جانب منه – تجلياً للروح المصرى الذى عبرّ عنه ذلك الأدب الذى يضرب بجذوره فى عصور النهضة المصرية التليدة، تلك التى سبقت أمماً كثيرة. وأيدّنا هذه الرؤية بأن اللغتين المصرية والعربية على درجة كبيرة من القرابة والتقارب. مما يعود على النقد الأدبى بفائدة هامة، وهى إيجاد تفسيرات ممكنة لكثير من الانحرافات الأسلوبية فى شعر البارودى، مما يتعذّر تفسيره على أساس فرضيات أخرى مهما تكن معاصرة.

ثم تعرضنا فى الباب الثالث لنظرية الروح المصرى، الذى يمرّ بمراحل تطورية عبر العصور، وبحثنا عن الأصول الفكرية لتلك النظرية فى ديانة المصريين قديما، وفى أنظمتهم الاجتماعية والسياسية حتى لا نحمّل هذا المصطلح - أعنى الروح - ما لا يحتمل، وهو مصطلح شاع فى فكر الفلاسفة منذ ما قبل سقراط حتى هيجل ومن بعده على نحو ما يراه نقّاد الفلسفة ومؤرخوها - وإنما يعنينا أن هذا الروح تكلّم بلسان بتاح حتب قديماً، كما نطق البارودى باسمه حديثاً - دون مصادرة على حرية كل من الأديبين أو اتهام لقدرتيهما على الإبداع.

وهذا ما قادنا فى الباب الرابع إلى دراسة مقارنة بين مقدمة تعاليم الحكيم بتاح حتب وإحدى سرنديبيات البارودى، وأساسها أن النص الأدبى فى الحالين إنما هو تعبير عن ذلك الروح المصرى، والتعبير يشمل مضمون النص وأسلوبه فى ذات الوقت، بما يعنى أن ثمة أطراً أو أساليب متوارثة للتعبير لا يزيدها الزمان إلا رسوخاً، كما أن ثمة رموزاً ودلالات لغوية لم يسعَ شاعرنا إلى اقتباسها من هنا وهناك، ولكنها أبت إلا أن تفيض على أسلة لسانه، لأنها جاءته من وحى ذلك الروح. ورؤيتنا هذه لم تتعارض بحال مع التحليل النقدى لقصيدة البارودى، وإن ساعدتنا فى تأصيل كثير من الاتجاهات النقدية الحديثة، وردها إلى منابعها الحضارية الأولى، فالأسطورة كما أوضحنا مليئة بالإشارات والرموز على سبيل المثال.

ومضينا فى تطبيق رؤيتنا النقدية على نماذج أخرى من شعر البارودى، مثل قصيدته فى الأهرام، وما نظمه من أشعار فى الآثار المصرية، وقصيدته فى مصر التى نظمها حين وطئت قدماه أرضها بعد غربة ناهزت سبعة عشر عاماً فى سرنديب. كما أظهرنا أثر الروح المصرى فى شعر الشكوى، وشعر الوصف وأغراض أخرى طرقها البارودى. ولعل هذا التجلّى التلقائى للقيم المعنوية فى فنون الكتابة والقول يقودنا إلى استنتاج أن تيسير الأدب المصرى فى طبعات عربية كفيل بأن يعيد إلى الإبداع الحديث قدراً من التوازن.

ثم أضفنا فصلاً عن شعر الرثاء عند البارودى، وفيه اتضح لنا أن للمصرى تقاليد عريقة فى الرثاء وفنون الندب والتعداد، ووسائله فى التعبير عـــن الحـزن والحداد، وأساليب متفرّدة فى مواجهة الموت وفقد الأحبة انطوت – فى واقع الأمر – على أسس رؤية كونية لصراع الحياة والموت، كانت ضمن أسس أخرى كثيرة – قاعدة لرؤية فلسفية متميزة.

وفى الفصل الأخير من الباب الرابع رجعنا إلى تعاليم بتاح – التى ظلـــت حاضرة فى استشهاداتنا وتفسيراتنا لشعر البارودى – كى نستنبط منها أهم المبادئ السلوكية الشخصية والاجتماعية، وما انطوت عليه من رؤية فلسفية جامعة لـــدى ذلك الحكيم الفيلسوف.

وفى الفصل الختامى أوضحنا أن الأسطورة المصرية جمعت ألوان الخيـال والمثال، والشعور واللاشعور، والحس والحدس، والوجدان والرمـــز، والمعنـــى والدلالة، والعلامات والإشارات، وأن الدعوة لتحليل الأسطورة المصرية ليســـت ردّة إلى الماضى بقدر ما هى استنباط لرؤى نقدية جديدة. فإن كـــان فـــى هـــذه الدراسة استجابة لتلك الدعوة فنرجو أن تكون عند مستوى ملائم، لعل فيه بعـــض الفائدة لكل باحث وعالم.

قائمة المراجع

* **الآمدى (الحسن بن بشر)** الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، ط ٢ تحقيق السيد أحمد صقر، جزءان ، دار المعارف ١٩٧٣

* **إبراهيم الدسوقى شتا** التصوف عند الفرس، دار المعارف

* **إبراهيم رزقانه وآخرون** تاريخ الحضارة المصرية، جـ ١، النهضة المصرية

* **إبراهيم عبد الرحمن** الأدب المقارن، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٥

* **إبراهيم عبدالقادر المازنى** الشعر غاياته ووسائطه، تقديم: مدحت الجيار، دار الصحوة، القاهرة ١٩٨٦

* **إبراهيم عبد المجيد اللبان وآخرون** مشكلات فلسفية، القاهرة ١٩٥٤.

* **ابن خلدون (عبد الرحمن)** المقدمة، دار الشعب، القاهرة.

* **ابن رشيق القيروانى** العمدة (اختيار محمد طاهر الجيلاوى)

* **ابن سلام الجمحى** طبقات الشعراء.

* **ابن طفيل** حى بن يقظان (تحقيق فاروق سعد) – ط ٣ – دار الآفاق بيروت ١٩٨٠.

* **ابن قتيبة** الشعر والشعراء.

* **أبو حيان التوحيدى** المقابسات، طبعة مجرية، شيراز ١٣٠٦هـ

* **أبو هلال العسكرى** كتاب الصناعتين – دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٨٠م.

* **أحمد إسماعيلو فيتش** فلسفة الاستشراق وأثرها فى الأدب العربى المعاصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م.

* أحمد أمين: النقد الأدبى، جزءان ، ط ٤ النهضة المصرية ١٩٧٢

——— زعماء الإصلاح فى العصر الحديث، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٨ ، ١٩٧١.

* أحمد رشاد موسى: ابن طفيل – مجلس الشؤون الإسلامية القاهرة ١٤١٩ – ١٩٩٨.

* أحمد فخرى: مصر الفرعونية– القاهرة ١٩٦٠،.

* ارسطو علم الأخلاق إلى نيقوماخوس (ترجمة أحمد لطفى السيد)، القاهرة .

* ابن طفيل: حى بن يقظان

——— كتاب أرسطو طاليس فى الشعر (تحقيق شكرى عياد) دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧م

* إرمان (ادولف): ديانة مصر القديمة (ترجمة عبد المنعم أبو بكر) ، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩.

* افلاطون: المأدبة (ترجمة وليم الميرى) دار المعارف – القاهرة ١٩٧٠.

——— جمهورية أفلاطون (ترجمة حنا خباز) دار القلم، بيروت

——— فايدروس (عن النفس)، القاهرة.

* البدراوى زهران: مقدمة فى علوم اللغة، دار المعارف ١٩٨٧

* أميرة حلمى مطر فلسفة الجمال، دار المعارف.

* أنس داوود حوار مع الإبداع الشعرى المعاصر، دار هجر، القاهرة ١٩٨٦.

* انس داوود	شعر محمود حسن إسماعيل، دار هجر ١٩٨٦.

* انطون زكرى	الأدب والدين عند قدماء المصريين، القاهرة.

* انور الجندى	المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر ١٨٤٠ – ١٩٤٠، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦١.

* إيست (جودون)	الجغرافيا توجه التاريخ، دار الهلال، القاهرة.

* إيكو (امبرتو)	اسم الوردة، (ترجمة أحمد الصمعى)، دار التركى تونس.

———	القارئ فى الحكاية – التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثافى العربى الدار البيضاء ١٩٩٦.

* بارت (رولان)	درس السيميولوجيا – ترجمة عبد السلام بن عبد العال، ط ١ دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦

* برجسون (هنرى)	التطور الخالق، ترجمة محمد قاسم، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٤.

* بردياثيف (نيقولا)	الحلم والواقع (ترجمة فؤاد كامل)، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٤.

* برونر (هلموت)	الملامح الرئيسة للأدب المصرى القديم – ترجمة فايز على، القاهرة ٢٠٠١ (قيد الطبع).

* بريستد (جيمس هنرى)	تاريخ مصر من أقدم العصور (ترجمة حسن كمال) ط ١ المطابع الأميرية ١٩٢٩.

———	فجر الضمير – (ترجمة سليم حسن)، مكتبة مصر ١٩٨٠، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩م

* بوزنر وآخرون معجم الحضارة المصرية القديمة (ترجمة أمين سلامة) هيئة الكتاب ٢٠٠١.

* تشيرنى (ياروسلاف) الديانة المصرية القديمة (ترجمة أحمد قدرى) هيئة الآثار ١٩٥٢.

* توفيق الحكيم بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٨١.

* ثروت عكاشة (محقق) معراج نامة ، ط١ ، دار المستقبل، القاهرة ١٩٨٧

——— مصر فى عيون الغرباء جزاءان، هيئة الكتاب ١٩٨٤.

* جاردينر (آلان) مصر الفراعنة (ترجمة نجيب ميخائيل) هيئة الكتاب ١٩٨٧.

* جورجى زيدان الفلسفة اللغوية، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩م

* جومس (جارسيا) الشعر الأندلسى ترجمة حسين مؤنس،النهضة المصرية القاهرة.

* حسين المرصفى (العلامة الشيخ) الوسيلة الأدبية فى علوم اللغة العربية، القاهرة.

* حسين فوزى النجار: على مبارك أبو التعليم، هيئة الكتاب، ١٩٨٧.

* حسن حسين شكرى: جون ميلتون، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

* حسن حنفى: جمال الدين الأفغانى، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٠.

* دور كايم (إميل) قواعد المنهج فى علم الاجتماع (ترجمة محمود قاسم والسيد بدوى)، دار المعرفة ، الإسكندرية ١٩٨٨.

* ديكارت (رينيه) مقال عن المنهج، ترجمة محمود الخضيرى، القاهرة ١٩٨٥.

* ديكنسون (لويز): فلسفة الخير (ترجمة رمزى حليم – الأنجلو المصرية) القاهرة

* راسل (برتراند): تاريخ الفلسفة الغربية، جزءان – ترجمة زكى نجيب محمود، القاهرة.

* روشكا (الكسندرو): الإبداع العام والخاص، عالم الثقافة، الكويت.

* زكريا إبراهيم: المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة.

* زكى نجيب محمود: فى فلسفة النقد، ط ١، دار الشروق، بيروت، ١٣٩٩ هـ ، ١٩٧٩م.

———— قيم فى التراث، هيئة الكتاب ، ١٩٩٩

———— مع الشعراء ط ٢ ، دار الشروق ١٩٨٠.

———— نافذة على فلسفة العصر، كتاب العربى، الكويت ١٩٩٠.

* سارتر (جان بول): الوجودية مذهب إنسانى (ترجمة عبد المنعم الحفنى) ط ٤، القاهرة ١٩٧٧.

———— ما الأدب؟ (ترجمة محمد غنيمى هلال) هيئة الكتاب ، القاهرة ٢٠٠٠م.

* سامى البدراوى: أوراق البارودى ، المركز العربى للبحث، القاهرة ١٩٨١.

* سامى السهم: التعليم والتغير الاجتماعى فى مصر فى القرن ١٩، هيئة الكتاب ٢٠٠٠.

* سعد أبو الرضا: نحو منهج نفسى فى نقد الشعر، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

* **سعد عبد العزيز حباتر**: مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٠.

* **سليم حسن**: الأدب المصرى القديم – جزءان، أخبار اليوم القاهرة ١٩٩٠.

* **شاخت (ريتشارد)**: رواد الفلسفة الحديثة (ترجمة أحمد حمدى محمود) هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٣.

* **شرباتوف (جريجور)**: مخطوطة فريدة ليوسف المغربى فى ليننجراد) ندوة القاهرة فى ألف عام، جـ ١، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧٠.

* **شكرى عياد**: اللغة والإبداع، القاهرة

* **شوقى ضيف**: البارودى رائد الشعر الحديث، ط ٤ دار المعارف القاهرة ١٩٨١.

——— الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ط ١٠ دار المعارف ١٩٧٨.

——— النقد، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.

* **صلاح الدين عبد التواب**: الصورة الأدبية فى القرآن الكريم ط ١ – لونجمان القاهرة ١٩٩٥.

* **صلاح فضل**: شفرات النص، ط١ – دار الفكر، القاهرة ١٩٩٥

* **عباس محمود العقاد**: آراء فى الآداب والفنون، هيئة الكتاب، القاهرة بيروت.

ابن الرومى: حياته من شعره.

أبو نواس:

الديوان (بالإشتراك مع المازنى) القاهرة ١٩٢٢ - ١٩٩٩

شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، القاهرة ١٩٣٧.

مراجعات فى الآداب والفنون، المطبعة المصرية القاهرة.

* عبد الحميد البطريق: عصر محمد على ونهضة مصر، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٩

* عبد الحميد بسيونى: آداب السلوك عند المصريين القدماء، القاهرة ١٩٨٤.

* عبد الرحمن الرافعى: عصر إسماعيل، الهلال، القاهرة

* ———— مصر المجاهدة عبر العصور، جـ ١، ٢ - دار الهلال القاهرة ١٤١٠ - ١٩٨٩.

* عبد العزيز القرنى: السيوطى إمام المجتهدين، هيئة الكتاب ١٩٩٠م.

* عبد العزيز حموده: المرايا المحدبة من البنيوية للتفكيك، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٨.

———— المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠١.

* عبد العظيم أنيس (ومحمود أمين العالم) الثقافة المصرية، دار الفكر، بيروت

* عبد الغفار مكاوى: المسرح الملحمى، دار المعارف بمصر ١٩٧٧

———— النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حولية ١٣/٨٨، الكويت ١٤١٣ - ١٩٩٣.

* عبد القاهر الجرجانى دلائل الإعجاز، هيئة الكتاب ١٩٩٩.

* عبد الله بن المقفع: الأدب الصغير والأدب الكبير، مكتبة الحياة – بيروت ١٩٨٧.

———— كليلة ودمنة، تحقيق إلياس زخريا – طـ ٤، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٣م.

* عبد الله عووضة: ماهية الجمال، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٩.

* عز الدين منصور دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط١ – مؤسسة المعارف ، بيروت ١٩٨٥.

* عزمى إسلام: فتجنشين، القاهرة ١٩٧٩.

* على الحديدى محمود سامى البارودى، الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

* على شلش: من مقعد الناقد، دار المعارف بمصر ١٩٨٤.

* على عبد الواحد وافي: نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، القاهرة ١٩٨٠.

* غنيمى هلال (محمد) مختارات من الشعر الفارسى، الدار القومية، القاهرة ١٩٦٥.

فايز على: الأدب المصرى، ٤ أجزاء (مخطوط)

الديانة المصرية (مخطوط).

سنوحى ، الفلاح الفصيح، الملاح الغريق، أفق خوفو (قصص مصرية) مخطوط.

فلسفة التاريخ المصرى (مخطوط)

معارضات محمود سامى البارودى (مخطوط)

* فايز على مسرحيات شوقى، طـ ٢ ، القاهرة ١٩٩٥.

اللغة العربية نمهج جديث، جـ ١ ، ٢ ، ٣ القاهرة ٢٠٠٠ - ٢٠٠١.

اللغة المصرية وكتابتها الهيروغليفية، القاهرة ٢٠٠١

* فرانكو (إيزابيل) معجم الأساطير المصرية (ترجمة ماهر جويجاتى) دار المستقبل، القاهرة ٢٠٠١.

* فتجنشتين (لودفيج) رسالة منطقية فلسفية – ترجمة عزمى إسلام – الأنجلو المصرية ، القاهرة.

* فروم (إريك) أزمة التحليل النفسى (ترجمة طلال عتريس) ط١، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨.

* فرويد (سيجموند) تفسير الأحلام – إعداد خليل تادرس ، مطبعة النصر ، القاهرة.

———— ما فوق مبدأ اللذة (ترجمة إسحق عزمى) دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠.

* قدامة بن جعفر: نقد الشعر (تحقيق محمد عيسى منون) – ط ١، ١٩٣٤ .

* القزوينى (الخطيب): الإيضاح فى المعانى والبيان والبديع، ٤ أجزاء شرح عبد المتعال الصعيدى، المطبعة المحموية، القاهرة ١٣٥٣هـ، ١٩٣٥م.

* كامل كيلانى: صور جديدة من الأدب العربى – مكتبة الآداب القاهرة، ١٣٥٨ - ١٩٣٩

* كانط (إيمانويل): تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق (ترجمة عبد الغفار مكاوى)، القاهرة.

* كيربتشنكو (فاليريا): بحوث سوفيتيه جديدة فى الأدب العربى، دار رادوغا، موسكو ١٩٨٦.

* كلارك (رندل) الرمز والأسطورة (ترجمة أحمد صليحة)، هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٠.

* لوبون (جوستاف): سر تطور الأمم (ترجمة أحمد فتحى زغلول) دار الفرجانى – طرابلس – القاهرة.

* ماهر شفيق فريد: أربعة نقاد معاصرون، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٩

* محسن لطفى السيد: مجات يمى دوات – كتاب العالم الآخر، القاهرة ١٩٩٣.

* محمود سامى البارودى: ديوان البارودى – ٤ أجزاء – شرح على الجارم، ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

———— كشف الغمة فى مدح سيد الأمة، تقديم سعــد ظلام ، ط ١، دار الشعب – القاهرة ١٩٧٨.

* محمد إبراهيم أبو سنة: دراسات فى الشعر العربى، دار المعارف ١٩٨٢

* محمد احمد خلف الله: مفاهيم قرآنية، عالم المعرفة، الكويت ١٤٠٤، ١٩٨٤.

* محمد إسماعيل الندوى: الهند القديمة حضاراتها ودياناتها، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧٠.

* محمد الحجاجى: الأقصر فى العصر الإسلامى ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٧٨.

* محمد النويهى: شخصية بشار، القاهرة

* محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، دار الفكر القاهرة ١٩٨٦.

* **محمد بيومي مهران:** مصر والشرق الأدنى القديم، ط ٤ ، دار المعرفة، الإسكندرية ١٩٨٨.

* **محمد حسين هيكل:** تراجم مصرية وغربية، السياسة الأسبوعية، القاهرة.

———: تقديم ديوان البارودى، تقديم الشوقيات، القاهرة

* **محمد خليفة التونسي:** فصول في النقد عند العقاد، دار المثنى، بغداد.

* **محمد شفيق غربال:** تكوين مصر، هيئة الكتاب ١٩٥٧، ٢٠٠٠.

* **محمد صبري:** أدب وتاريخ.

* **محمد صقر خفاجة:** تاريخ الأدب اليوناني، النهضة المصرية ١٩٥٦.

* **محمد عناني:** الشعر والتاريخ في المسرح، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩.

* **محمد مندور:** الأدب ومذاهبه، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩.

———: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر

* **المرزوقي (أحمد بن محمد)** شرح ديوان الحماسة (نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون)، ط٢ ، لجنة التأليف، القاهرة ١٣٨٧، ١٩٦٧

* **مصطفى التوني:** علل التغير اللغوي، حولية ١٣، الكويت ١٤١٣، ١٩٩٣.

* **مصطفى الشوري:** الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦.

* **مصطفى لطفي المنفلوطي:** النظرات ، جـ١ ، ط ٨، دار الهلال، القاهرة ١٩٤٠.

* **الموسوعة الثقافية:** دار الشعب، القاهرة ١٩٧٢.

* موسوعة مصر الحديثة: حسن عبد الشافى (محرر) هيئة الكتاب ١٩٩٧.

* ميخائيل نعيمة: الغربال ، دار المعارف بمصر ١٩٤٦.

* محمد حسين هيكل: تقديم ديوان البارودى، تقديم الشوقيات.

* نازلى إسماعيل حسين: الشعب والتاريخ، القاهرة ١٩٨٢.

* نبيل راغب: معالم الأدب العالمى المعاصر، دار المعارف، القاهرة.

* هيجل (جورج فريدريك) محاضرات فى فلسفة التاريخ ، ترجمة إمام عبد الفتاح، القاهرة ١٩٧٨.

* هيرودوت: هيردوت يتحدث عن مصر – ترجمة محمد صقر خفاجة، شرح وتقديم أحمد بدوى، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧.

* هويسمان (دنيس): علم الجمال ، (ترجمة أميرة حلمى مطر) القاهرة

* يحيى أحمد: الاتجاه الوظيفى (الألسنية – عالم الفكر، مجلد ٢٠، عدد ٣ ، الكويت ١٩٨٩.

* يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإلهام، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٣.

المراجع الأجنبية

Encyc lopaedia of Islam , Leiden , vol . 2

- ***Brunner, Helmut***: Altagyptiche Erziehung, Darmstadt.

--------- , : Altagyptische Weisheit,, Darmstadt 1988

--------- , : Grundzuege einer Geschichte der Altaegyptischen Literature, W-.Bg, Darmstadt, 1980

- **Budge (Wallis)**, An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, 2 vol. Dover 1978.

------------ , Egyptian Language, Dover 1983.

--------- , Egyptian Religion, Bell, New work.

---------, The Gods of the Egyptians, 2 vol., Dover.

---------, Osiris, 2 vol., Dover.

- **Crabbs (J. A)**:The Writing of History in Nineteenth Century Egypt, AUC press, Cairo 1984.

- **Erman (adolf)**:

Literatur der Alten Aegypter, Leipzig 1923

- **Fairman, H.W**, "The Triumph of Horus", Batsford, London.

- **Freud (Siegmund)**: Drei Abhandlungen zur Sexual Theorie,

- **Gardiner (Alan)**: Egyptian Grammar, London, 1929.

--------- , Notes on the Story of Sinuhe, Paris, Champion 1916.

- **Gibb, Landau**, Arabische Literatur Geschichte, Artemis, Zuerich 1968.

- **Gunn (Battiscombe)**, the Instruction of Ptah – Hotep, London 1918.

- **Holt**, Egypt and the Fertile Crescent: 1516- 1922, 3d edit, cornell uni.press, London 1980.

- **Hornung (Erik)**, Der Eine and Die Vielen, W.Bg., Darmstadt, 1983.

----------, Aegyptische Unterweltsbuecher,

- **Ibn Khaldun**, the Muqaddima, F.Rosenthal, London 1967.
- **Jayyusi (Salma Kh.)**, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, E.Jbrill 1977.
- **Jockel (R.)**, Islamische Geisteswelt, Muenchen 1981.
- **Kant (Immanuel)**, Werke in zwolf Banden (B.VII & VIII), Frankfurt 1968.
- **Kischkewitz (Hannelore)**, Liebe Sagen Lyrik aus dem Agyptichen Altertum, Reclam, Leipzig 1976.

-**Lexikon** der Agyptischen Kultur, Wiesbaden.

- **Lexikon** der Islamischen Welt, III B. Kohl hammer, Stuttgart.

- **Machovec**, Freud His Contributions to Modern Thought, Pauper press. New York

- **Mounah A.Khouri**, Poetry and the Making of Modern Egypt, vol I, Leiden, E . J Brill 1971.

- **Mueller (C. Detlef)** Grundzuege des Christlich – islamischen Agypten, Darmstadt 1969.

- **Nagelsenziklopaedie**: Agypten, Munchen 1981.

- **Nicholson (R.N.)**, A Literary History of the Arabs, Cambridge, uni. Press 1969.

- **Platon**, Platon Werke, K.Widdra, W.bg., Darmstadt.

- **Roder (G)**: Urkunden zur Religion des Alten Agypten, 1 Ausg, Eugen Verl, Dusseldorf 1978.

- **Rossiter (E.)** Die Agyptischen Totenbucher, Liber.

- **Schindler,** Egypt through the Ages, State tour. Dep., Cairo, 1939.

- **Schlogl,** Ekhnaton, Rowohlt 1987.

- **Traut (Emma Brunner),** Fruh Formen des Erkennens, Darmstadt 1990.

------, Lebens weisheit der Alten Agypter, Freiburg 1985.

------, Grelebte Mythen, Darmstadt 1981.

تم بحمد الله

هذا الكتاب :

اهتم المؤلف بشعر البارودى منذ حوالى ثلاثين سنة، وأوضح دوره فى إحياء الشعر العربى فى دراسته بعنوان (معارضات البارودى) . وأثناء دراسته للحضارة المصرية انتبه إلى وجه التشابه بين شعر البارودى والأدب المصرى القديم، وخاصة تعاليم الحكيم بتاح حتب، فعكف على دراسة هذه الظاهرة دراسة نقدية.

وفى هذا الكتاب يقدم المؤلف رؤية نقدية مقارنة بين شعر البارودى والأسطورة المصرية القديمة ونماذج أخرى من الأدب المصرى.

المؤلف

اهتم بالدراسات النقدية الأدبية فضلا عن شغفه بالحضارة المصرية القديمة؛ التى تعتبر ينبوعا تجب على الدارسين أن ينهلوا [illegible] فألف فى موضوعات مختلفة مثل : تعليم اللغة العربية، واللغة [illegible] والتاريخ المصرى القديم، والأدب والديانة المصرية القديمة.